Musiker-Biographien.

Zwölfter Band:

Meyerbeer.

Von

Dr. Adolph Kohut.

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Biographie Meyerbeers

von

Dr. Adolph Kohut.

Vorwort.

Am 5. September des nächsten Jahres wird ein Jahrhundert verflossen sein, seitdem einer der hervorragendsten Tonschöpfer aller Zeiten, der auf die musikalische Bewegung seiner Zeit von maßgebendstem Einflusse war, Giacomo Meyerbeer, geboren wurde. Aus Anlaß dieses Säkulartages dürfte eine, auf den besten, zum Teil neuen, Quellen beruhende Biographie und Würdigung des großen Musikers um so mehr von lebhaftem Interesse sein, als der Komponist des „Robert der Teufel", der „Hugenotten", des „Prophet" und der „Afrikanerin" auch für die Gegenwart noch gleichsam von aktueller Bedeutung ist. Ich glaube sogar, daß in unseren Tagen eine sachgemäße und leidenschaftslose Schilderung des Lebens und Wirkens Giacomo Meyerbeers ganz besonders angebracht sein dürfte: so lange er lebte und noch lange Zeit nach seinem Tode bildete sein Name das Schiboleth der Parteien; von den einen wurde er in den Himmel gehoben und als der größte Opernkomponist des Jahrhunderts hingestellt, von den anderen hingegen in den Orkus geschleudert und ihm jedes schöpferische Talent abgesprochen. Dieses Tohuwabohu der Partei-Meinungen ist schon längst ein überwundener Standpunkt. Der kritische Geschichtsschreiber kann nunmehr mit vorurteilsloser Gewissenhaftigkeit an die Abschätzung der Leistungen des Meisters gehen, nicht nur deshalb, weil die vielen einflußreichen Gegner, die ihn bis ans Messer befehdeten, gleich ihm zum großen Teil das zeitliche gesegnet haben, sondern auch weil der Biograph jetzt, 26 Jahre nach dem Tode des Meisters, am besten die Wirkung der Meyerbeerschen Musik auf

unser Geschlecht zu ermessen im Stande ist. Wenn wir sehen, wie die genannten vier Opern des Maëstro noch heutzutage volle Häuser machen und wie sie noch immer einen überaus großen Kreis von Bewunderern zählen, wird man gestehen müssen, daß der Komponist nicht nur für seine Zeit, sondern für alle Zeiten gelebt hat und daß seine Bedeutung keine künstliche, vorübergehende und durch zufällige Nebenumstände in die Höhe geschraubte, sondern eine in der Musik- und Kulturgeschichte für immer feststehende ist.

Ist auch die nachstehende Biographie und Charakteristik Meyerbeers und seiner Werke begreiflicher Weise mit Wärme geschrieben, so habe ich doch nirgends zu vertuschen und schön zu färben gesucht. Die Vorzüge, aber auch die Schwächen, die Licht-, aber auch die Schattenseiten mußten mit gleicher Unparteilichkeit hervorgehoben werden, denn auch hier gilt das Wort: „amicus Plato, amicus Cicero, sed magis amica veritas."

Es würde mich freuen, wenn meine Darstellung dazu beitragen würde, die vielfach noch vorhandenen irrigen oder schiefen Anschauungen über den Wert der Meyerbeerschen Musik zu berichtigen und für den Komponisten, dem man das Zeugnis nicht vorenthalten kann, daß er Zeit seines Lebens mit Feuereifer und dem Einsatz seiner ganzen Kraft nach den höchsten Zielen in der Kunst strebte, neue Freunde zu den alten zu werben.

Berlin, Juli 1890.

Dr. Adolph Kohut.

Giacomo Meyerbeer.

---

1. Die erste Jugendzeit, Erziehung und Bildung.

(1791—1811.)

Giacomo Meyerbeer — eigentlich Jakob Meyer Beer — wurde als Sohn eines wohlhabenden und geachteten Banquiers am 5. Sept. 1791 zu Berlin geboren. Sein Vater — Jakob Herz Beer, geb. am 10. Juni 1769 — liebte die Wissenschaft und deren Vertreter und hatte seinen Salon zum Sammelpunkt der namhaftesten „Ritter vom Geiste" in dem damaligen Berlin zu machen gewußt. In seinem Hause waltete eine gute Fee, seine Gattin, Amalie Beer geb. Wulf, welche von allen, die je mit ihr in Berührung kamen, als eine ebenso hochherzige und edelgesinnte, als geist- und gemütvolle Frau geschildert wird. Auf die geistige Entwickelung ihrer reichbegabten Söhne übte sie den meisten Einfluß. Auch hier zeigte es sich, daß es in erster Linie die Mutter ist, welche in das Herz und die Seele des Kindes die Keime seiner späteren Individualität pflanzt. Von ihr sagt Heinrich Heine, der wahrlich kein besonderer Freund von Elogen war, u. a.: „Kein Tag vergeht, ohne daß sie einem Armen geholfen hat; ja, es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bette gehn, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte. Sie ist unermüdet im Wohlthun und scheint dies als ihren höchsten Lebensberuf anzusehn."

Giacomo Meyerbeer war der älteste der Söhne des Banquiers Beer und wurde zusammen mit seinen übrigen drei

Brüdern aufs sorgfältigste erzogen. Dieselben waren: Heinrich, geb. 1794, der einzige des Hauses Beer, welcher keinen künstlerischen oder wissenschaftlichen Beruf sich erwählt; Wilhelm, geb. 1797, der sich später als Astronom rühmlichst hervorthat und in seinem Hause im Tiergarten eine Privatsternwarte errichtete, und Michael Beer, 1800 geb., der bekannte geistvolle Dichter des „Paria“ und „Struensee“, ein vertrauter Freund Karl Immermanns. Wie man sieht, haben sich die beiden letzteren, gleich Giacomo, auf geistigem Gebiete einen geachteten Namen erworben.

Bereits im Alter von vier Jahren gab der letztere die überraschendsten Proben seiner musikalischen Anlagen. Als eine Drehorgel unter den Fenstern des väterlichen Hauses spielte, eilte der junge Virtuose zum Klavier und wiederholte das Volkslied, welches er eben gehört hatte, mit einer Begleitung voller Feinheit und Anmut. Wie Mozart, Beethoven, Liszt, Clara Schumann und viele andere unserer großen Tonschöpfer, war also der kleine Meyerbeer gleichfalls ein musikalisches Wunderkind. Schon mit neun Jahren trat der kleine Virtuose als bewunderungswürdiger Klavierspieler in Berlin öffentlich auf; an jenem Tage — es war dies am 14. Okt. 1800 — spielte er bereits in einem Patzigschen Konzerte Mozarts D moll-Konzert sowie Variationen von Lauska mit großem Erfolg.

Dem Vater Meyerbeers gebührt das Verdienst, daß er die sich schon im zartesten Kindesalter offenbarende musikalische Befähigung mit sorgsamen Händen hegte und pflegte. Er that alles, um die Entwickelung des Knaben nach dieser Seite hin zu fördern. Der seinerzeit berühmte und beliebte Klavierlehrer und Virtuose Franz Lauska war der erste Lehrer des genialen Wunderknaben, und der Beifall, den dieser gelegentlich seines öffentlichen Auftretens erntete, bestärkte seine Eltern in dem Vorsatz, ihn ganz und gar der Musik zu widmen, obschon dieselbe damals vielfach noch als „brotlose Kunst“ galt und der reiche Banquiersohn ursprüng-

lich dazu bestimmt war, das Geschäft seines Vaters fortzusetzen.

Giacomo machte reißende Fortschritte. Wir wissen, daß er mit sieben Jahren schon alle Geheimnisse des Klaviers in den Fingerspitzen hatte. Später machte er noch bei dem berühmten Klaviermeister Muzio Clementi ergänzende Pianofortestudien, und wohnte der Lehrer 1802 zu diesem Behufe in der Familie seines Zöglings.

Gleich Mozart und Weber entwickelte sich auch in Meyerbeer zuvörderst der Klaviervirtuose, doch alsbald brach sich auch seine schöpferische Thätigkeit siegreich Bahn. Nach jenem glänzenden Debüt trat er wiederholt als ausübender Klavierspieler auf; so z. B. ein Jahr darauf — am 15. Febr. 1801 — in der Loge York Royal im Konzerte des Kammermusikus Franz Tausch und in dem des Kammermusikus Seidler am 17. Dez. desselben Jahres. Natürlich erregte das junge Genie die Aufmerksamkeit der Fachpresse in hervorragendem Maße, und die „Leipziger Allgemeine Musikzeitung" z. B. brachte einen Artikel, worin von Meyerbeer wie von einem der besten Pianisten seiner Vaterstadt gesprochen wurde.

Um jene Zeit leitete der Abbé Vogler, der bekannte ausgezeichnete Organist und Theoretiker ersten Ranges — u. a. Lehrer von Carl Maria von Weber — in Darmstadt eine sehr beliebte und stark besuchte Musikschule. Gelegentlich einer Reise, welche der Abbé nach Berlin machte, wurde ihm Giacomo vorgestellt. Vor diesem strengen Richter führte der Knabe die schwierigsten Stücke aus, und Vogler sagte zu ihm voll Bewunderung:

„Mut! wenn Sie in der Arbeit fortfahren werden, werden Sie mit der Zeit einer der berühmtesten Männer Europas!"

Mit 12 Jahren hatte Meyerbeer bereits eine Menge Stücke für Gesang und Klavier komponiert. Er behandelte zuvörderst autodidaktisch das Kompositionsgebiet und es steht fest, daß er schon im 10. Jahre, bevor er noch Unterricht in

der Harmonielehre genoß, für den Geburtstag des Vaters eine Kantate komponierte, deren gedruckter Text noch vorhanden ist. Seine ersten Lehrmeister in der Komposition waren Karl Friedrich Zelter, ein vortrefflicher Theoretiker der alten Schule, Direktor der Singakademie und Freund Goethes. Von ihm erhielt der Knabe den ersten Generalbaßunterricht. Die derbe Behandlungsweise des etwas grobkörnigen Mannes sagte ihm nicht zu und seine Eltern wählten schließlich zu seinem Lehrmeister den Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, einen Schüler Voglers und Orchester-Direktor der Berliner Oper. Die Unterweisung Zelters blieb jedoch nicht fruchtlos; dies bewiesen die schon sehr gelungenen Konzerte Meyerbeers am 17. November 1803 und 2. Januar 1804 im kgl. Schauspielhause zu Berlin; auch trat der junge Komponist am 16. Juli 1805 in die Berliner Singakademie, wo er im Alt mitsang und treffliche Gelegenheit hatte, die Schätze des klassischen Bachstils kennen zu lernen.

B. A. Weber, ein begeisterter Bewunderer Glucks und für die schöne musikalische Deklamation dieses großen Komponisten schwärmend, auch sonst in allem, was den dramatischen Stil betrifft, wohl erfahren, war eifrig bestrebt, seinem genialen Schüler über die Formen, die Instrumentation u. s. f. manchen nützlichen Rat zu geben; da er jedoch die Harmonie nicht völlig beherrschte und von der Theorie der verschiedenen Arten des Kontrapunktes und der Fuge selbst keine gründlichen Kenntnisse hatte, so war es ihm natürlich auch unmöglich, einen andern in dieses schwierige Fach einzuführen. Von seiner Unzulänglichkeit mag die nachstehende kleine Thatsache, welche uns Fetis berichtet, Zeugnis ablegen.

Als Meyerbeer ihm eines Tages eine selbstkomponierte Fuge brachte, war Weber von dieser Arbeit so entzückt, daß er sie geradezu für ein Meisterwerk erklärte und sie sofort an Vogler schickte, um diesem den Beweis zu liefern,

was für Schüler er gleichfalls bilden könne. — Gesagt, gethan.

Die Fuge wird nach Darmstadt geschickt. Ein, zwei Monate vergehen — keine Antwort.

„Schön," sagt sich Weber; „da haben wir unseren vorsichtigen Abbé. Keiner seiner Schüler würde gleiches hervorbringen; sein Stolz leidet; er grollt uns!"

Der gute Mann frohlockte zu früh. Plötzlich kommt eine umfangreiche Rolle aus Darmstadt an. Weber wickelt sie aus und stößt einen Ruf der Überraschung aus. Er sieht vor sich eine vollständige Abhandlung über die Fuge und ganz und gar von der Hand Voglers geschrieben. Dieselbe zerfiel in drei Teile: der erste gab eine allgemeine und kurz gefaßte Auseinandersetzung der Regeln; der zweite enthielt die kritische Analyse der Fuge Giacomos und bewies, daß sie nichts weniger als gelungen sei, und der dritte endlich enthielt eine Fuge, die der Abbé Vogler über dasselbe Thema geschrieben und die Note für Note, Takt für Takt mit erbarmungsloser Logik theoretisch begründet war.

Der junge Künstler bemächtigte sich dieser Abhandlung, welche mitten in das Getriebe seiner Studien den Spruch warf: es werde Licht! Er durchlas sie Tag für Tag, folgte ziemlich allen ihren Vorschriften, und der musikalische Himmel hatte keine Wolke mehr für ihn.

Er verfaßte bald darauf eine Fuge in acht Teilen und schickte sie direkt dem Abbé Vogler.

„Kommen Sie," schrieb ihm darauf der Meister, „ich will Sie wie einen Sohn bei mir aufnehmen und werde Sie aus den Quellen der Wissenschaft schöpfen lassen."

Der Jüngling, welcher nach der Wissenschaft dürstete, hatte keine Ruhe, bis seine Eltern ihm gestatteten, von dieser schmeichelhaften Einladung Gebrauch zu machen.

Bevor er diesem Rufe folgte, vereinigte er, dem sentimentalen Zug seiner Zeit folgend, alle seine Lieben in ein Stammbuch, das ihm gleichsam als Talisman in der

Fremde dienen sollte. Von den Aussprüchen, welche wir in diesem Werke der Pietät finden, mögen hier einige mitgeteilt werden, weil aus denselben ersichtlich ist, mit welch' freudigen Hoffnungen seine Lehrer und Freunde seiner musikalischen Zukunft entgegen sahen.

B. A. Weber schrieb:

„Fürchte Gott!
Liebe deinen Nächsten!
Thue Recht,
Scheue niemand!
Im Glück und Unglück
Sei deiner mächtig!

Mit Kraft und Mut rastlos dringe vorwärts ins Heiligtum! Erringe den Lorbeer, mit dem dein Genius dir schon winkt. So wirst du jetzt glücklich und nach deinem Tode noch ehrenvoll leben. Mit treuem Herzen schriebs ..."

Sein genannter Klavierlehrer Franz Lauska verzeichnete das Nachstehende: „Ihr schon in Ihrer zarten Jugend treuer Freund geleitet Sie mit Liebe und Segenswünschen in ein fremdes Land. Vertrauen Sie Sich und denen Menschen. Das Rechte wird immer von Ihnen geachtet und Treue lohnt gewiß den Treuen. Unter dem Gewühl und unter denen gerechter Huldigungen des Talents werden Sie Ihre aufrichtigen Freunde nicht vergessen, deren Geister Sie mit treuer Anhänglichkeit umschweben.

E sopra te sia el spirito divino
per la memoria col molto amore
in pettò ha scritto queste poche
rige il tuo sincerissimo amico
Francesco Lauska Dr."

Der Lieder- und Opernkomponist, sowie gefeierte Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt improvisierte die folgende Dithyrambe:

„Was den Menschen entzückt, womit er Andere beglücket,
Gab Dir Natur und Geschick, lerne nun auch vollbringen,

Was reiner Will' und steter Eifer allein vollenden,
Und im Beglücken Vieler bist Du dann hoch beglückt."

Auch andere berühmte Männer, wie Iffland, Benda, Immermann und Ludwig Robert gaben dem Liebling der Musen reizende und sinnige Sprüche auf die Wanderschaft mit.

Bevor wir den 19jährigen Jüngling auf seiner Reise nach Darmstadt zu Vogler begleiten, sei noch bemerkt, daß die Erziehung und Bildung Giacomos keineswegs eine einseitige und nur auf die Musik gerichtete war. Er wurde durch tüchtige Hauslehrer wissenschaftlich vorgebildet und studierte u. a. fleißig Sprachen, namentlich Lateinisch, Griechisch, Italienisch und Französisch und erlangte mit der Zeit eine außerordentliche Fertigkeit in denselben. Fast die meisten der hier genannten Sprachen beherrschte er später mit vollendeter Virtuosität. Stets war Meyerbeer ein eifriger Leser, und so kam es, daß er nicht allein die großen Dichter der Kulturvölker im Urtexte kennen lernte, sondern auch die Erzeugnisse der Geister zweiten Ranges in den Kreis seiner Studien zog. Mit rastlosem Fleiß studierte er noch nebenbei die Litteratur- und Weltgeschichte, und alle diejenigen, welche mit ihm in nähere Verbindung traten, staunten über das reiche Wissensgebiet, das er souverän beherrschte.

Im Jahre 1810 begab sich nun Meyerbeer zu Abbé Vogler nach Darmstadt. Zu diesem Meister strömten damals zahlreiche Schüler aus aller Herren Ländern. Das Leben bei diesem Lehrer war eine Schule eifriger und strenger Ausbildung sowohl in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Beziehung. Ihr verdankt der Komponist seine spätere bewunderungswürdige Technik. Die Mitschüler des Abbé waren damals u. a. Carl Maria von Weber, mit dem Giacomo innige Freundschaft schloß, welche bis ans Lebensende des großen Tondichters andauerte; Gänsbacher, später Kapellmeister an der Stephanskirche zu Wien, Gott-

fried von Weber, Ritter, Knecht u. s. w. Der Tag begann mit einer Messe; nach derselben kam die Arbeit. Der Meister gab jedem seiner Schüler das Thema, welches im Laufe des Tages gelöst werden mußte. Es bestand in einem „Kyrie eleison“, einem „Sanctus“, einem „Gloria in excelsis“. Vogler machte sich schließlich auch an die Arbeit und am Abend hatte man Werke vollendet, womit man den frommen Verbrauch aller Pfarrkirchen von Hessen-Darmstadt bestreiten konnte.

In weniger als zwei Jahren war Giacomo eingeweiht in alle Geheimnisse des Kontrapunktes und wußte er Bescheid mit allen Gesetzen der Fuge.

Zwischen den Schülern bestand ein rühmlicher Wetteifer, unter dem die Freundschaft niemals zu leiden hatte; er diente lediglich dazu, diese schönen Talente zu entfalten, welche bei Weber, dem Komponisten des „Freischütz“, der „Euryanthe“ und des „Oberon“, und bei Giacomo Meyerbeer die Welt in Staunen setzen sollten.

Am Sonntag widmete sich die ganze Schule dem Dom. Zwei Orgeln erwarteten die musikalische Truppe. Vogler saß an der einen; auf der andern machten ihm seine Schüler Ehre, indem sie abwechselnd die Motive des Meisters reproduzierten oder ihrer musikalischen Begeisterung die Zügel schießen ließen, wenn sie sich zuweilen auf der Woge der Eingebung fortgezogen fühlten. Es war gleich — sagt Leon Kreutzer schön — welcher der jungen Schüler es wagte, die Fesseln abzustreifen und ein wenig die Pforten zum Ideal zu öffnen. Durch einen allzustrahlenden Glanz wurden die Augen geblendet. Wenn diese glänzenden Improvisatoren ohne Regeln, der Glut ihrer Einbildungskraft sich hingebend, dem Unbekannten nachjagten, die Rhythmen, die Pläne, die Modulationen nach dem Belieben ihrer Laune kreuzend, hielt der gute Meister überrascht an; er erkannte seine folgsamen Schüler von gestern nicht mehr; er schalt nicht, aber er wurde ein wenig traurig. Vielleicht litt er in seinem Stolz.

Diese Kühnheiten offenbarten ihm Quellen der Eingebung, aus denen ihm nicht vergönnt war, zu schlürfen. Er gestand sich, daß er den Weg kaum zur Hälfte zurückgelegt hatte und daß die Stunde gekommen sei, auf dem Marsche innezuhalten, während einige seiner begabtesten Jünger den strahlendsten und blühendsten Teil desselben zu durcheilen begannen.

Nach Verlauf von zwei Jahren brach Vogler mit seinen Schülern auf und besuchte die Hauptstädte Deutschlands. Noch vor seiner Abreise erhielt der junge Meyerbeer für ein von ihm komponiertes Oratorium: „Gott und die Natur", das 1811 in Berlin zur Aufführung kam, von dem Großherzog von Hessen-Darmstadt den Titel eines Hoforganisten. Wie dem Zwanzigjährigen, so wurden auch später dem Manne und Greis Titel und Auszeichnungen seitens der Höfe und Akademieen in Hülle und Fülle zu teil.

---

2. Die Jugendwerke.

(1811—1815.)

Die Zeit des Schaffens war nun für Meyerbeer gekommen. Es ist kein Wunder, daß sein erstes, öffentlich aufgeführtes Opus in der Zeit der Darmstädter Lehrjahre ein Oratorium war; der Einfluß des Meisters Vogler läßt sich hier nicht verkennen. Die genannte große Kantate „Gott und die Natur", Text von Scheile, wurde zwar — am 8. Mai 1811 — in der Berliner Singakademie mit großem Beifall aufgeführt und die Kritik bezeichnete es als ein stilvolles Werk, welches die vollkommenste Beherrschung aller musikalisch-technischen Erfordernisse aufweise und in dem sich ein glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit und besonders die echte Kraft des emporflammenden Genius zu schöner Harmonie vereinige, — doch mußte der objektive Beurteiler ein-

gestehen, daß hinsichtlich der Melodie kein besonders reicher Schatz geboten wurde. Niemand hätte in dieser Kantate die Klaue des Löwen erkannt; das Trockene und Schablonenhafte überwiegt zu sehr. Doch tritt auch hier schon die Begabung des Komponisten für dramatische Schilderungen und für das Effektvolle, welches ihm später so glänzende Erfolge sichern sollte, klar zu Tage. Das Übermaß scholastischer Formen sollte er erst dann abschütteln, als er sich auf eigene Füße stellte und seine Schwingen frei entfalten konnte.

Nach diesem Oratorium kam im folgenden Jahr sein erstes dramatisches Werk: „Die Tochter Jephtas", in München zur Aufführung. Auch diese Arbeit hatte nichts Originelles und Schöpferisches; sie trug mehr den Charakter des Oratoriums, war schwerfällig in den Formen und hatte wenig Reiz in der Melodie. Daß infolgedessen der Beifall ein geteilter war, liegt auf der Hand. Damals war in ganz Deutschland noch die italienische Musik vorherrschend, und so konnte eine Oper, die sich durch einen gewissen trockenen Schulstil auszeichnete, keine tiefere Beachtung finden. Diese Oper scheint übrigens ganz verloren gegangen oder durch einen Theaterbrand von Flammen verzehrt worden zu sein.

Der Vollständigkeit wegen sei hier noch erwähnt, daß in Berlin zu jener Zeit auch der von im komponierte „98. Psalm" und eine Operette: „Der Fischer und das Milchmädchen", aufgeführt wurden, ohne daß dieselben jedoch besonders angesprochen hätten.

Die geringen Erfolge, welche der junge Komponist erzielte, lagen jedoch nicht allein an der langweiligen Musik, sondern auch an dem wenig erbaulichen Textbuch. Schon zu jener Zeit sah Meyerbeer die große Wichtigkeit eines guten Librettos ein und so sehen wir ihn denn seitdem fortwährend auf der Jagd nach einem solchen, gerade wie seinen Studienkollegen und Freund Karl Maria von Weber, der mit dem Kindschen „Freischütz" den Vogel abschießen sollte.

In Scribe fand der Komponist einen Textfabrikanten, der in Bezug auf Raffinement in der Handlung und dem scenischen Arrangement nichts zu wünschen übrig ließ. Übrigens erhielt Meyerbeer auch schon in München einen recht wirksamen Text. Der Hofschauspieler und Regisseur Wohlbrück offerierte ihm ein sehr lustiges zweiaktiges Libretto: „Alimelek, Wirt und Gast, oder aus Scherz Ernst“, und wir werden sehen, daß der Komponist sich in der That bald daran machte, zu diesem Text die Musik zu schreiben, — ohne freilich die Hoffnungen Meyerbeers auf einen durchschlagenden Erfolg zu erfüllen. Möglicherweise trug zu dem wenig erfreulichen Ergebnis auch der Umstand bei, daß Meyerbeer nur über eine geringe Gabe von Humor verfügte. Was hätte ein Mozart, ein Weber und ein Lortzing aus diesem köstlichen Text gemacht!

Für seine Mißerfolge als Komponist wurde er als Klaviervirtuos vielfach entschädigt. Er gab in München verschiedene Konzerte und erntete durch sein ausgezeichnetes Spiel und sein glänzendes Improvisationstalent überall begeisterten Beifall.

1812 traf er wieder bei seinen Lieben in Berlin ein, fleißig an seiner soeben genannten neuen Oper arbeitend. Außerdem komponierte er zur Feier des Geburtstages seiner Mutter eine Kantate: „Der Götterbesuch“, ferner ein Stabat mater, Tedeum und Miserere, sowie den Psalm: „Gott ist mein Hirt“ für zwei Chöre und fünf Solostimmen, welch letzterer in der Berliner Singakademie unter großem Jubel zur Aufführung gebracht wurde. Man sieht schon aus dieser Komposition, daß die patriotische Bewegung der Befreiungsjahre auch in Meyerbeer einen musikalisch-beredten Dolmetsch gefunden. H. Mendel erzählt zur Charakteristik Meyerbeers und seiner Familie in jener Zeit, daß Amalie Beer damals als hervorragendes Glied jener humanen Frauenvereine wirkte, welche sich, unter Vorsitz der Prinzessin Wilhelm von Preußen, behufs Pflege der Verwundeten gebildet

hatten, und daß ihre edle, aufopfernde Thätigkeit später durch Verleihung des Luisenordens anerkannt wurde. Wie seine Brüder und seine übrigen Hausgenossen mußte auch Meyerbeer Charpie zupfen und Verbandzeug herrichten. Wie hätte man aber auch den verachtet, welcher im Dienste für das Vaterland lässig gewesen wäre! —

Inzwischen ging die Oper „Alimelek“ ihrer Vollendung entgegen und auf Betreiben seines Freundes Karl Maria von Weber entschloß sich die Theaterintendanz zu Stuttgart, das Werk von dem Komponisten zu erbitten und aufzuführen. Dieser reiste nach der süddeutschen Residenz ab, um der Aufführung beizuwohnen. Die Oper errang jedoch nur einen Achtungserfolg. Wie Carl Maria von Weber über diese Schöpfung dachte, beweist nicht nur der Umstand, daß er dieselbe in Prag und in Dresden, wo er später als Kapellmeister thätig war, in Scene gehen ließ, sondern daß er auch eine eingehende Abhandlung in Gestalt einer Recension schrieb, welche er 1815 veröffentlichte. Ich lasse dieselbe hier auszugsweise schon aus dem Grunde folgen, weil es gewiß interessieren wird, das Urteil eines Tonheros über den andern kennen zu lernen. Weber schreibt nun u. a.: „Der Komponist, Herr Meyerbeer, einer der ersten, wenn nicht vielleicht der erste Klavierspieler unserer Zeit, ist der Sohn eines geachteten Hauses in Berlin und hat sich aus reiner Liebe zur Sache ganz der Kunst geweiht. Nebst einer vorzüglichen litterarischen Bildung und Sprachkenntnis ist er einer der wenigen Komponisten neuerer Zeit, die sich das ernste Studium der Kunst in ihren geheimsten Tiefen angelegen sein ließen. Nächst eigenem Denken und Forschen dankt er auch dem zweijährigen Umgange des Abts Vogler einen Teil seiner Bildung. Lebendige, rege Phantasie, liebliche, oft beinahe üppige Melodieen, richtige Deklamation, musikalische Haltung der Charaktere, reiche, neue Harmoniewendungen, sorgfältige, oft in überraschenden Zusammenstellungen gedachte Instrumentation bezeichnen ihn vorzüg-

lich . . . Der Stoff der Oper Alimelek ist der erwachte Schläfer aus dem Märchen der tausend und einen Nacht, mit ungemeinem Witz und Laune behandelt, und deshalb muß man vor allem dem Komponisten Glück wünschen, einen Operndichter wie Herrn Wohlbrück zum Gefährten gehabt zu haben. So ist diese Oper, aus der es mir ein Leichtes sein würde, alles hier Bemerkte mit Beweisen zu belegen, wenn nicht die Erfahrung mich belehrt hätte, daß dergleichen einzelne, herausgerissene Sätze und Stellen aufhören das zu sein, was sie notwendig nur im Ganzen bedeuten können und daher selten überzeugend wirken."

Immerhin gab es in Stuttgart einen sogen. „Achtungserfolg", welcher die Intendanz des Kärntner-Theaters in Wien — die jetzige Hofoper — veranlaßte, die Oper am 20. Oktober 1814 zu geben; aber sie mißfiel. Nach Weber soll die Besetzung die Schuld an dem Fiasko getragen haben, indem dieselbe eine mangelhafte und unzweckmäßige gewesen sei. „Daß dergleichen Zufälle" — meint der Mitschüler Meyerbeers bei Papa Vogler — „hinreichend sind, ein Kunstwerk, dessen Gedeihen und Leben an so zarten Fäden hängt, für den Augenblick zu stürzen, ist klar, tausend andere Nebenumstände ungerechnet, die leicht ungünstig mitwirken, wozu ich, nach meiner Ansicht, auch sogar die Anwesenheit eines Komponisten selbst rechne. Die Persönlichkeit erregt zu viele vorgefaßte Meinungen dagegen und dafür und Partei entsteht eher als die Sache selbst. Die Zeit reift alles, das ist das natürliche Attest der guten Sache. „Don Juan" wurde bei der ersten Vorstellung in Frankfurt ausgezischt, und „Joseph in Egypten" vor einigen Jahren in Wien ebenso; jetzt entzücken beide das Publikum."

Desto größere Erfolge erzielte er in Wien durch sein Klavierspiel. Gleich am Abend seiner Ankunft hörte er den großen Pianisten Hummel, dessen Spiel einen so wunderbar tiefen und bewältigenden Eindruck auf ihn machte,

daß er sofort sich bemühte, volle 10 Monate, mit dem ganzen Ernst und der vollen Gewissenhaftigkeit eines echten Künstlers durch die strengste Übung jene Vollkommenheit der Technik sich anzueignen, für die ihm einzelnes noch zu fehlen schien. Sein virtuoser Vortrag wirkte hinreißend, und Moscheles, welcher ihn damals hörte, versichert, daß, wenn sich Meyerbeer allein auf das Virtuosentum gelegt hätte, nur wenig Pianisten ihm hätten gleich kommen können. Um diese Zeit aber quälte ihn ein wunderlicher Gedanke. Der große Erfolg seiner Klavierkompositionen erregte in ihm die seltsame Besorgnis, es könnten sich auch andere Pianisten dieser neuen musikalischen Ideen bemächtigen. Um einer solchen Gefahr zu entgehen, beschloß er, sie erst nach mehreren Jahren zu veröffentlichen. Dann, von den Arbeiten für die Bühne in Anspruch genommen, gab er allmählich sein Klavierspiel gänzlich auf, und so geschah es, daß er endlich jene zahlreichen Kompositionen, von denen leider nichts aufgeschrieben war, selbst vergaß und diese nun für immer der Kunst verloren gingen. Man kann wohl annehmen, daß jene Klavierkompositionen durch die Feinheit des Ausdrucks und die prickelnden Würzen des Stils einen solch fascinierenden Eindruck hervorriefen.

In Wien wurde Giacomo Meyerbeer auch mit Beethoven bekannt. Gern erzählte dieser Tonheros von einer Aufführung seines symphonischen Tongemäldes „Wellingtons Sieg bei Vitoria“, in welcher Hummel die Orchesterartillerie kommandierte, Moscheles die Becken und Meyerbeer die große Trommel schlug. Über diesen äußerte sich Beethoven einst Tomaschek gegenüber: „Hahaha! ich war gar nicht mit ihm zufrieden, er kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Es ist nichts mit ihm: er hat keinen Mut, zur rechten Zeit dreinzuschlagen.“ In diesem Ausspruch ist manch' Körnlein Wahrheit: mutige Entschlossenheit und entschiedenes Dreinschlagen war nie die Sache Meyerbeers; dafür hatte er eine Eigenschaft, die ge-

rade bei Komponisten recht selten ist: die **Geduld** und **Ausdauer**. Man hat einst gesagt, daß das Genie ein Sohn der Geduld ist. Meyerbeer erscheint mir als der beste Beweis für die Wahrheit dieses Ausspruchs. Hatte er auch zwei kostbare, der Schule Clementis eigentümliche Vorzüge: Neuheit der Einfälle und Glanz des Vortrags, so fehlte ihm dafür die Reinheit, der Zauber und die Anmut des Hummelschen Spiels. Durch seine Beharrlichkeit und seinen rastlosen Fleiß wußte er jedoch diese Scharte mit der Zeit auszuwetzen.

Schon an dieser Stelle muß das Wort Eugen de Mirecourts ausgesprochen werden: die edelste und reinste Liebe zur Kunst leitete ihn stets; die Kunst war immer sein Abgott; er scheute nichts, weder Reisen, noch Strapazen, noch Opfer, um ihrer Erforschung nachzugehen. Ehren, Vergnügungen, Glück — er vernachlässigte alles, um dieser glühenden Verehrung treu zu bleiben. In einem Jahrhundert, wo das goldene Kalb so inbrünstig angebetet wird, ist es ein erhabenes Schauspiel, einem Künstler zu begegnen, der mit dem Fuße den metallenen Gott von sich stößt und nur der Göttin Musica Weihrauch streut!

Der Hofkapellmeister **Salieri**, der für den jungen Komponisten eine innige Zuneigung hegte, riet ihm, nach Italien zu gehen. Es fehle ihm bis jetzt noch, meinte er, bei aller glänzenden Erfindungsgabe an der Kunst und dem Verständnis, sangbar zu schreiben und deshalb machten seine Opern nicht jenen Effekt, welcher der Komponist anstrebe. Um dies zu lernen, sei das einzige Mittel, das klassische Land des bel canto aufzusuchen. Wie wir sehen werden, folgte Meyerbeer diesem Rat, so wenig er sich damals auch zur italienischen Musik hingezogen fühlte, was bei den Opern, die man zu jener Zeit von Nicolini, Farinelli und Pavesi aufführte, wohl auch begreiflich war.

In der That hatte Salieri Recht: bei allem Talent, allem melodischen und theatralischen Werth, welche diesen Erst-

lingswerken innewohnten, erhoben sich dieselben nicht sehr hoch über andere mittelmäßige Tonschöpfungen jener Zeit. Es fehlte ihnen jene Ursprünglichkeit und Eigenart, welche allein der Oper eine mächtige Lebens- und Zugkraft verleihten, und der Komponist fühlte selbst, daß er an die Quelle der Cantilene gehen müsse, um daraus die Gesetze der Schönheit und des hinreißenden Erfolgs zu schöpfen.

---

3. Studienreisen nach Paris und Italien; italienische Opern.

(1815—1825.)

Sein Vater wünschte, daß Giacomo vor der italienischen Reise Paris kennen lerne und dort die Weltstadt, aber auch die französischen Musikzustände studiere; und so sehen wir denn den jungen Meister 1815 in der Hauptstadt Frankreichs. Es bedarf wohl nicht erst der Versicherung, daß Paris, dieses „Mecca der Zivilisation“, diese „Kapitale der Welt“ — um mit Victor Hugo zu reden — auf den empfänglichen Sinn Meyerbeers einen tiefen Eindruck machte. Er brachte zahlreiche Empfehlungsbriefe aus der Heimat mit und alle Salons thaten sich ihm auf — bald war er überall ein gern gesehener und gehätschelter Gast. Obschon er es nicht verschmähte, das Pariser Leben gründlich auszukosten, besuchte er dennoch die Theater und Kunstanstalten fleißig. Ein volles Jahr blieb er hier und nur schwer konnte er sich von der verführerischen Fee Lutetia losreißen. Noch oft sollte er dahin zurückkehren und viele Jahre seines Lebens dort verbringen, sowie die rauschendsten Triumphe ernten. Innerhalb dieses einen Jahres studierte er fleißig französische Musik, Litteratur und französisches Volksleben.

1816 besuchte er zum erstenmale das Land, wo die Ci-

tronen blühen, und wo Rossini drei Jahre vorher mit seinem „Tankred“ und bald darauf mit „Italiener in Algier“ und „Barbier“ alle Herzen bezaubert hatte. Wie Meyerbeer über jene Periode seines Lebens dachte, wissen wir aus einem Briefe, den er 1856 an Dr. J. Schucht richtete. Dort heißt es u. a.: „Ganz Italien schwelgte damals in einem süßen Wonnetaumel; es schien, als ob die ganze Nation endlich ihr langersehntes Paradies gefunden und nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Rossinische Musik. Ich ward so ganz unwillkürlich in das süße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italienisch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener. Ich war durch die herrliche Naturpracht, durch italienische Kunst und heiteres, geselliges Leben vollständig acclimatisiert worden und konnte demzufolge auch nur italienisch denken, italienisch fühlen und empfinden. Daß eine solche totale Umstimmung meines geistigen Lebens den wesentlichsten Einfluß auf meine Kompositionsweise haben mußte, ist selbstverständlich. Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponieren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb.“ Noch deutlicher spricht sich der Komponist über diese musikalische Revolution, die in ihm seit seiner italienischen Reise vorging, in einem andern Briefe aus demselben Jahre aus. „Daß ich mich,“ sagt er, „in der zweiten Phase meiner Produktivität der italienischen Melodik mehr zuneigte, wird man begreiflich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu streng in den kontrapunktistischen Verstandesarbeiten festgehalten wurde; es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italienischen Zephirlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, sondern auch zur

Thätigkeit, zur Manifestation seiner selbst sollicitiert. Freilich, ein Umschlag ins entgegengesetzte Extrem, jedoch hervorgegangen aus Studienrichtung und Lebensgang.“

Salieris Rat hat, wie man sieht, Wunder bewirkt. Meyerbeer, welcher nach Italien gekommen war, um seinen trockenen, schulgemäßen deutschen Stil zu modeln und die Kantilene zu studieren, machte eine gründliche Umgestaltung durch; er wurde ein Vollblutitaliener wie Rossini, Bellini und Donizetti. Eine solche Verstandes-, beziehungsweise Geschmacks- und Gemütsrevolution ist wohl noch nie dagewesen. Mit einem Schlage pflegte er nun mit aller Liebe den Stil, dem er bisher so hartnäckig widerstrebte und nachdem er mehrere Jahre hindurch die Kunst studierte, um den melodischen Formen Leichtigkeit und Eleganz zu geben, ohne gleichwohl das Gefühl einer reichen und mächtigen Harmonie zu beeinträchtigen, schrieb er, wie wir sehen werden, eine Reihe italienischer Opern, die neben und trotz der gefeierten Werke Rossinis sich in Italien einer glänzenden Aufnahme erfreuten.

Wenn wir auch nicht in Abrede stellen wollen, daß die von Meyerbeer betonten Momente wesentlich zur Umgestaltung seiner künstlerischen Anschauungen beigetragen haben mögen, so muß doch gesagt werden, daß der mächtig angefachte Ehrgeiz, durch sinnlich-schöne Melodieen rasche Erfolge zu erzielen, hier gleichfalls mitgewirkt haben wird. Mit Recht sagt meines Erachtens H. Mendel von dieser Umgestaltung: Er verfolgte nicht mehr ein Ideal, sondern einen Irrtum, als er nunmehr Rossinische Partituren bis zum Auswendigwissen studierte und die alten Gesangschulen mit ihren zum Teil mystischen Sätzen lernte, nur um sich die anmutige, flüssige, melodische Form anzueignen, welche ihm fehlte. Alles trieb ihn, diesen Irrtum für ein Ideal zu halten: die leichtlebige Welt, die bunte Natur mit ihren berauschenden Düften und der außerordentliche Erfolg jeder hervorragenden Kundgebung.

In rascher Reihenfolge erschienen nun seine in italienischem Stile abgefaßten Opern: 1818 für Padua „Romilda e Constanza“, 1819 für Turin „La Semiramide riconosciuta“, 1820 für Venedig „Emma di Resburgo“, noch in demselben Jahre für Mailand „Margherita d'Anjou“ und 1821 „L'esule di Granada“. Eine Oper „Almansor“, die er in Rom schrieb, konnte er einer schweren Krankheit halber nicht rechzeitig vollenden. Alle diese Werke wurden überaus beifällig aufgenommen, am meisten aber seine „Emma“, welche lange Zeit das Repertoir beherrschte und auch nach Deutschland unter dem Titel „Emma von Leicester“ gelangt ist. Giacomo Meyerbeer war nun eine gefeierte Größe in Italien, wenn man auch in Deutschland lebhaft beklagte, daß er sein großes Talent in den Dienst der italienischen Musik gestellt habe. Selbst sein wärmster Freund und Verehrer Karl Maria von Weber schreibt traurig gestimmt an Liechtenstein: „Mir blutet das Herz, zu sehen, wie ein deutscher Künstler, mit enormer Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beifalls der Menge willen zum Nachahmer sich herabwürdigt. Ist es denn gar so schwer, den Beifall des Augenblicks, ich sage nicht zu verachten, aber doch nicht als Höchstes anzusehen?“

Welche Erfolge der Meister auch immer mit seinen melodiösen; Ohren und Sinne gefangennehmenden Opern erzielte — mit den italienischen Sängern und Sängerinnen hatte er, wie einst Händel und Mozart, gar oft seine liebe Not. Dies zeigte sich namentlich gelegentlich der Aufführung der bereits genannten Schöpfung „Romilda e Constanza“ in Padua, über welche der Komponist selbst in nachstehender belustigender Weise berichtet: „Die Primadonna, der ich die Rolle einstudierte, hatte es sich in den Kopf gesetzt, mich womöglich noch vor der Aufführung zu heiraten, obgleich ich ihr keine Hoffnung durch mein Benehmen gemacht hatte. Da ich ihre deutlich kundgegebene Absicht merkte, wurde ich etwas zurückhaltender, hatte aber keine Ahnung, daß es

böse Folgen für die Oper haben würde, und umso weniger, da die Generalprobe ganz ausgezeichnet ausfiel und zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Der Abend kam heran; obgleich es einer der wärmsten Junitage gewesen und noch in der Nacht eine drückende Hitze herrschte, eilte dennoch Paduas Publikum ins Theater, um die neue Oper des jungen Tedesco kennen zu lernen. Der Vorhang ging in die Höhe, aber — o Schrecken! Die Sänger sangen, als ob sie bis zum Tode ermattet, als ob sie krank wären. Das Unglück vollendeten jedoch die Posaunisten, Pauken- und Trommelschläger. Jetzt hatte sich ein Trompeter verpausiert und stieß während der Arie in sein Instrument, daß einem Hören und Sehen verging; dann setzte wieder ein Posaunist zur unrechten Zeit ein, — es kamen die Hörner zu früh und bliesen einige Takte fort, ehe sie ihre Fehler merkten, — nun schlugen Trommler und Pauker los, als ob Flintenschüsse fielen, und das alles zur unrechten Zeit, zum unauslöschlichen Gelächter des Publikums, das aber jetzt des Spaßes müde ward und durch allerlei Frivolitäten sein Mißfallen kundthat. Daß die Sänger und Orchestermitglieder sich gegen mich verschworen hatten, war mir gleich einleuchtend, nur das ‚Warum?‘ konnte ich nicht ergründen, da ich doch mit fast allen kordial umging und viele mir sehr freundschaftlich zugethan schienen. Erst später erfuhr ich von einigen Orchestermitgliedern, daß die Primadonna, welche das ganze Personal fast unumschränkt beherrschte, diese allgemeine Mißstimmung gegen mich erregt und mehreren sogar mit Entlassung gedroht hatte, wenn sie nicht sängen und bliesen, wie sie angegeben habe. Jetzt begriff ich, daß verschmähte Liebe sich gerächt hatte.“

Im Jahre 1823 finden wir den Komponisten zur Wiederherstellung seiner Gesundheit in Berlin, wo er, wahrscheinlich für das Königstädtische Theater, die deutsche Oper „Das Brandenburger Thor“ schrieb, die aber aus unbekannten Gründen nicht zur Aufführung gelangte.

Ihren Abschluß fand die italienische Periode des Komponisten in dem 1824 vollendeten Werk „Il crociato in Egitto“. Diese Oper wurde in Venedig und in allen großen Städten Italiens mit dem lebhaftesten Beifall gegeben und verschaffte Meyerbeer den Ruhm eines der größten Komponisten jener Zeit. Zu den Bühnen, welche dieses Werk aufführten, gehörte auch die italienische Oper in Paris; doch hatte dasselbe dort nicht jenen Erfolg, den es in ganz Italien erntete und der es später auch in Deutschland unter dem Titel „Die Kreuzritter in Egypten“ noch lange auf der Bühne erhielt. Der Pariser Mißerfolg rührt davon her, daß die stehenden Besucher des Théâtre Italien von keinem andern Komponisten als von Rossini etwas wissen wollten. Die für den größten Teil der Dilettanten allzu ernsthafte Musik des „Crociato“ wurde nach ihrem wahren Werte nur von einer kleinen Anzahl Kenner geschätzt, die für die Schönheiten wie für die Fehler ein unparteiisches Auge hatten; allein nicht einer erkannte die ganze Tragweite dieses Talents, nicht einer erkannte an diesem Werke das Genie, welches jene Opern erzeugen sollte, die Jahrzehnte hindurch die Bühnen beider Welten beherrschten.

Hier endigt, was man die zweite — italienische — Epoche Meyerbeers nennen könnte. Sie hatte glänzende Erfolge für ihn gehabt; er hatte die Kunst gelernt, sanggerecht zu schreiben; er war innig vertraut geworden mit den Bedingungen der dramatischen Musik und mit den Wirkungen der Bühne; das Vertrauen zu seiner Befähigung war durch den Erfolg gewachsen und sein Ruf war schon nicht mehr der eines gewöhnlichen Komponisten. Mit keiner seiner Opern hatte er bisher solches Glück gehabt wie mit „Crociato“. Es überschritt die Meere, durcheilte die Staaten Amerikas. Der Kaiser von Brasilien schickte ihm in Anerkennung seiner Schöpfung den Orden vom südlichen Kreuz. Selbst in Paris, wo, wie gesagt, das Werk bei seiner ersten Aufführung einen Mißerfolg erzielte, wurde es bei seiner

Wiederholung drei Jahre später mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Leon Kreutzer erzählt eine Anekdote von dieser ersten Pariser Aufführung, welche beweist, von welchen eigentümlichen Kleinigkeiten das Geschick eines dramatischen Werkes zuweilen abhängt.

In dem wunderbaren Quartett des zweiten Aktes spielt ein Kind, ein stummes Wesen, den Sohn der Palmide, den seine Mutter dem Sultan als Geschenk darbietet, um ihn auf nachgiebigere Gedanken zu bringen. Dieses kleine Kind, von Apollo verflucht, liebte die Musik nicht und interessierte sich nur wenig für die Scene. Der Abend war vorgerückt und bald öffnete es den Mund, nicht um sich in das harmonische Ensemble zu mischen, sondern infolge jener maschinenmäßigen Bewegung, deren wir uns nicht erwehren können, wenn das Bedürfnis des Schlafens sich fühlbar macht. Kurz, das Kind gähnt, und das Publikum lächelt. Palmide singt: „Frena le la grine“ — zweites Gähnen; „consolarti sapra il ciel“ drittes Gähnen, worauf unaufhörliches Gähnen folgt. Da bricht der Saal in Lachen aus. Der Sängerin ist es nicht mehr möglich, ihre Rolle zu Ende zu führen. Man beeilt sich, den kleinen Barbaren zu entfernen, die unschuldige Ursache dieser Verwirrung.

---

4. Aufenthalt in Berlin; Übersiedlung nach Paris; die Meisterwerke.

(1825—1850.)

1825 holte die Mutter ihren heißgeliebten Sohn nach der nordischen Heimat ab. Hier erlebte er den Tod seines unvergeßlichen Vaters — ein Schicksalsschlag, der ihn aufs Tiefste beugte. Ebenso schmerzlich berührte ihn der Verlust

seines alten Lehrers Lauska, welcher gleichfalls im genannten Jahre erfolgte. Nach all' der Trauer erhellte 1827 sein Gemüt die Vermählung mit seiner Cousine Mina Mosson, einer in Jugend und hoher Bildung erblühenden Jungfrau, für welche er von frühester Kindheit die tiefste Neigung empfand und deren Bild ihn vor den Verführungskünsten der feurigen italienischen Donnas schützte. Vier Kinder entsprossen dieser Ehe; zwei starben frühzeitig und beugten tief das Vaterherz. Seine Heirat sowohl wie der Tod der beiden Kleinen hatten die schöpferische Thätigkeit Meyerbeers für mehrere Jahre unterbrochen und diese Pause schien die Meinung derjenigen zu bestärken, die sein Talent in „Crociato“ erschöpft glaubten; allein es war vielmehr eine Pause der ernsten Sammlung, die seinen Genius sich ausreifen ließ.

Während voller 18 Monate komponierte er nur religiöse Stücke; die christlichen Kirchen wiederholten die frommen Gesänge, welche dem Sohne Israels — Meyerbeer war ein geborener Jude und ließ sich nicht taufen — durch die Erinnerung an die Harfen Zions eingegeben wurden. In jener Zeit entstanden u. a. die 12 Psalmen: der „Dithyrambus an Gott“, der „Mönch“, „das Gelübde während eines Sturmes“, „Rahel und Naphtali“, die acht Gesänge Klopstocks, vierstimmig, ohne Begleitung und eine Menge religiöser Kantaten, in deren Zahl der Meister sein Oratorium: „Gott und die Natur“ aufnahm, nachdem er es umgearbeitet hatte. Unter den Werken Meyerbeers darf man auch eine Sammlung von Liedern nicht vergessen, deren bedeutendste sind: ‚der Gesang der Trappisten‘, ‚die Großmutter‘, ‚mein leichter Kahn‘, ‚am Grabe Beethovens‘, ‚der Gesang der vendeeischen Schnitter‘, ‚die italienische Serenade‘, ‚das Sonntagslied‘, ‚Margarethe am Spinnrad‘, ‚die Nonne‘, ‚Erlkönig‘, ‚der Appenzeller Kuhreigen‘, ‚das Mailied‘, ‚Sie und ich‘, ‚der sterbende Dichter‘ u. s. w.

Von dem tiefen Gemüt des Meisters spricht die That=

sache, daß er, wie gesagt, lange Zeit hindurch nichts Weltliches produzieren konnte. Er selbst meinte einst von jener Zeit: „Ich fand den einzigen Trost im Komponieren geistlicher Lieder und im Studium der alten Kirchenwerke, welche allein meinen tiefen Gram zu lindern vermochten. Ans Opernschreiben dachte ich nicht mehr.“ Noch in hohem Alter, wo die Wunden des Herzens zu vernarben pflegen, sagte er zu Dr. Schucht mit schmerzlicher Bewegung: „daß ihn dieser Todesfall (seines Erstgeborenen) lange Zeit zum Schaffen unfähig gemacht habe. Lesen, studieren, reisen und der Aufenthalt in Paris brachten Linderung und erneuerten die Lust und den Trieb zur Schöpferthätigkeit.“

Wir wissen, daß Meyerbeer 1815, vor seiner italienischen Reise, ein Jahr hindurch in Paris lebte und ein Jahrzehnt darauf zur Aufführung seiner „Crociato“ aufs neue nach der Hauptstadt Frankreichs gereist war. Dort knüpfte der Maestro intime Beziehungen zu Künstlern, Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten an, indem seine Wohnung im Hotel Bristol in der Rue vivienne bald der Mittelpunkt der geistigen Elite von Paris wurde. Wie Mendel erzählt, verkehrten dort u. a. Cherubini, Direktor des weltberühmten Konservatoriums, Lessueur, der ehemalige kaiserliche Kapellmeister, Habeneck, der Direktor der großen Oper, Boildieu, der letzte der französischen Klassiker, Auber, Kreutzer, Kalkbrenner, Pixis, Onslow, Halévy, Adam u. s. w. Der weltkluge Meyerbeer unterließ es nicht, seinen, damals vergötterten, großen Rivalen Rossini seine Aufwartung zu machen, doch kam es zwischen beiden zu keinem herzlichen Verständnis. Wie übrigens die Correspondenz zwischen dem deutschen und italienischen Komponisten beschaffen war, kann man aus nachstehendem Briefe des ersteren an letzteren, Paris, 9. Januar 1825, ersehen. Das Schreiben lautet:

„Mein göttlicher Meister! In einer Ziehung dreimal den Haupttreffer der Lotterie zu thun, scheint fast unmög-

lich; dennoch habe ich gestern dies große Glück gehabt. Erster Zug: ein Autograph Rossinis; zweiter Zug: ein überaus schmeichelhafter Brief des unsterblichen Meisters; dritter Zug: eine liebenswürdige Einladung mit der herrlichen Aussicht, einige Stunden an der gastfreundlichen Tafel und an der Seite des Jupiters der Musik zu verleben. Ich nehme Ihre Güte ebenso freudig als dankbar an und erwarte mit Ungeduld den demnächsten Sonnabend, um Ihnen mündlich und laut den Ausdruck beständiger, treuer Anhänglichkeit und unbegrenzter Bewunderung darzuthun, wie er beseelt Ihren

G. Meyerbeer."

Obschon er in Paris keines allzu großen Erfolgs sich zu erfreuen hatte, so fühlte er sich doch magisch dahingezogen, und mit großem Eifer studierte er die älteren und neueren französischen Meister und machte sich mit der französisch-nationalen Kompositionsmanier vertraut. Überdies fand er in Paris den Librettisten, nach welchem er sich von jeher gesehnt hatte, d. h. den Dichter, welcher die effektvollsten Textbücher schreiben konnte — Eugen Scribe. Dieser hatte, wie kein zweiter, das Zeug dazu, romantische, historische und diabolische Texte zu verfassen, welche ein Hauptzugmittel der Oper bildeten. Ein so kluger und scharfsichtiger Mann wie Meyerbeer mußte sich's sagen, daß „Armide", „Don Juan" und „Freischütz" zum nicht geringen Teil ihren Erfolg den wirksamen Texten zu verdanken hatten — nun war auch der Mann da, welcher zu der heroischen Musik auch ein heroisches Libretto zu verfertigen vermochte!

Der effektvolle Intriguendramatiker Eugen Scribe hatte ihm das Libretto zu „Robert der Teufel" geliefert, zu welcher Meyerbeer Ende Juli 1830 die Musik komponierte. Um jene Zeit reiste der Komponist nach Paris und überreichte sein Werk der Administration der Großen Oper. Das Stück, welches ursprünglich für die Komische Oper

bestimmt war, hatte anfangs nur drei Akte, wurde aber auf die Bitte des Oberintendanten der Theater, des Herrn de la Rochefoucauld, zu fünf eingerichtet. Kaum hatte der Komponist seine Partitur abgeliefert, brach in Paris die Julirevolution aus und der genannte Bühnenchef verlor seine Stellung. Infolgedessen erlitt die Oper eine völlige Umgestaltung, indem sie aus den Händen des Vertreters des Königlichen Hauses in diejenigen eines privilegierten Unternehmers, des Dr. Véron überging, der vom Staate ernannt und reichlich subventioniert wurde. Dieser Mann traute dem Stern Meyerbeers nicht und weigerte sich, die Oper zu inscenieren. Alle Hebel des Unverstandes und der Mißgunst wurden in Bewegung gesetzt; schon im voraus wurden die ungünstigsten Meinungen über dieselbe verbreitet; man prophezeite ihr, sie werde nicht zehn Vorstellungen erleben! Wie wenig der Ausgang diese Weissagungen rechtfertigte, ist bekannt; denn kaum ist jemals eine Oper volkstümlicher geworden und keine hat sich wohl eines glänzenderen und allgemeineren Erfolges zu erfreuen gehabt. „Robert der Teufel“ verschaffte der Großen Oper zum erstenmale Einnahmen von je zehntausend Francs. Ins Deutsche, Italienische, Holländische, Russische, Ungarische, Polnische, Dänische, Schwedische und andere Sprachen übersetzt, wurde die Oper unzähligemal in größeren und kleineren Städten gespielt und wiederholt und rief überall die nämliche Begeisterung hervor. In New-Orleans wurde sie monatlich von zwei Theatern, dem englischen und französischen, zugleich gegeben, und in Havanna, Mexico, China und Algier entzückte sie ebenso wie in Europa. Man kann es wohl heute unumwunden aussprechen, daß wenn der Komponist nicht reich genug gewesen wäre, seinen Ruhm vorzubereiten, wenn nicht zu bezahlen, Frankreich wahrscheinlich dieses Meisterwerks beraubt worden wäre.

Erst am 22. Nov. 1831 wurde „Robert der Teufel“ aufgeführt — der Erfolg war ein außerordentlicher, fast

beispielloser. Für den Augenblick überstrahlte der Ruhm Meyerbeers selbst denjenigen der beiden damaligen größten Meister, Rossini und Auber. Text und Musik hatten sich vereinigt, um einen gewaltigen Eindruck hervorzurufen. Das Libretto, in scenischer Hinsicht sehr wirksam und bei genauer Kenntnis des Bühnenwesens mit außerordentlichem Geschick zusammengestellt, wurde durch eine Musik unterstützt, welche die Wirkung der Handlung noch steigerte. Diese Musik ist ungewöhnlich prägnant, melodiös ins Gehör fallend, sinnlich ansprechend und energisch anregend, oft malerisch und bezeichnend für die Situation und effektreich durch grelle, kontrastierende Instrumentalfarben. Die Wirkung war eine so blendende und verblüffende, daß nur Wenige die Fehler der Oper bemerkten; das Lob des Komponisten ertönte aus jedem Munde. Die Pariser Presse war einstimmig in der Anerkennung seiner Meisterschaft und die Kritik streute ihm rücksichtslos Weihrauch, doch lag der Erfolg von „Robert der Teufel“ nicht allein in den Vorzügen des Textes und der Musik, sondern auch in den Umständen, wie sie Heinrich Heine in seiner „Lutetia“ trefflich charakterisiert. „Robert der Teufel“, der Held des Stückes — in der Julirevolution geboren — weiß nicht, was er will, und liegt beständig mit sich selbst im Kampfe . . . ein treues Bild des moralischen Schwankens der damaligen Zeit, einer Zeit, die sich zwischen Tugend und Laster so qualvoll hin und her bewegte, in Bestrebungen und Hindernissen sich aufrieb und nicht immer Kraft genug besaß, den Anfechtungen Satans zu widerstehen!

Während Schumann und Mendelssohn-Bartholdy sich über „Robert der Teufel“ sehr absprechend äußerten, und letzterer die Musik kalt und herzlos nannte, war Franz Liszt voll Bewunderung für dieselbe. „Dieser Teufel (Scribe),“ schrieb er u. a., „konnte nur von einem musikalischen Genie erfaßt werden, welches im Erfassen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kombination von Massen- und Einzelwirkung so

erfahren war wie Meyerbeer. Die Vorliebe des letzteren für forcierte und glänzende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke glich derjenigen Scribes. Er war ebenso erpicht auf gewaltsame Kontraste, unerwartete Antithesen, schreiende Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich ebensogern wie dieser eines gewissen Goldschmucks, um der Musik bis dahin fremd gebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähigen, die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen."

Solchen zartbesaiteten, feinfühligen Komponisten wie Schumann und Mendelssohn-Bartholdy konnte begreiflicherweise ein Werk nicht zusagen, welches zuweilen nicht frei ist von hohlem Pathos, schwülstiger Phrase und dem Streben des Komponisten, auf Kosten des Schönen und Wahren äußeren, geräuschvollen Effekt zu erzielen. Die großen Massen freilich wußten sich von solch ästhetischen Bedenken frei, zumal nicht nur das Ohr, sondern auch das Auge vollauf befriedigt wurde. Man wird wohl das Urteil Riehls in seinen Musikalischen Charakterköpfen unterschreiben, daß Meyerbeer, wenn er auch weniger Fülle und Frische des Genius als Rossini und weniger Leichtigkeit des Talents als Auber besessen, beide in deutscher Breite der musikalischen Bildung überragt habe. In „Robert der Teufel" habe er seine reichen musikalischen Kenntnisse zu einem Raffinement des Satzes benutzt, welches die Kenner blenden und die Laien hinreißen mußte.

Man mag gegen einzelnes in der Oper vom rein idealen Standpunkte aus noch so viel einzuwenden haben, die Thatsache, daß sich dieselbe bis heute in ungeschwächter Kraft auf dem Repertoire erhalten, und daß sie noch gegenwärtig — nach 60 Jahren — eine Zugkraft ersten Ranges bildet, ist der beste Beweis dafür, daß „Robert der Teufel" eine unverwüstliche Lebenskraft besitzt und das Werk eines Tonschöpfers von Gottes Gnaden ist.

Die erste Vorstellung des „Robert", als man das Werk

noch unverkürzt gab, währte fünf bis sechs Stunden; dennoch verharrten die Zuschauer in größter Spannung bis Mitternacht. Der „Bürgerkönig“ ernannte den Komponisten zum Ritter der Ehrenlegion. Die erste fremde Bühne, welche nach Paris die Novität — und zwar am 26. Juni 1832 in der Übersetzung von Theodor Hell — aufführte, war das Berliner königl. Opernhaus. Angesichts des rauschenden, außerordentlichen Pariser Erfolgs brachte die Berliner Aufführung für den Komponisten nur einen succès d'estime. Das Publikum schwelgte zwar im Entzücken ob des Dargebotenen und die bezaubernde Musik und die herrliche Ausstattung machten einen tiefgehenden Eindruck, aber ein großer Teil der Kritik suchte mit Entschiedenheit dem Meister den Lorbeer streitig zu machen. Auch der allgewaltige Generalmusikdirektor Ritter Gasparo Spontini war eifrig an der Arbeit, dem Werke des ihm verhaßten Nebenbuhlers nach Kräften etwas am Zeuge zu flicken. In Berlin fehlte es ihm gleichfalls nicht an Auszeichnungen: der König von Preußen ernannte ihn zum Hofkapellmeister — daß er ein trefflicher Kapellmeister war, bewies seine meisterhafte Einstudierung und Dirigierung der Oper.

Wenn er je daran dachte, sich wieder in Berlin, seiner Vaterstadt, niederzulassen, so trug das wüste Schimpfen gewisser Berliner Blätter dazu bei, ihm den Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt gründlich zu verleiden — und so sehen wir, daß er noch in demselben Jahr in seine zweite Heimat, in das Seine-Babel, zurückkehrte. Dort wählte ihn 1833 das Institut de France zu seinem Mitgliede. Er selbst äußerte sich über die ihm zu teil gewordene Behandlung seitens der Presse einst dem Dr. Schucht gegenüber: „Schon das Faktum, daß eine Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht, könnte einen Komponisten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen. Während die französischen Kunstrichter stets nur das Lobenswürdige des Werkes rühmend besprechen, alles Schöne und Gelun-

gene aufmunternd preisen, die Schattenseiten, die kleinen Verstöße ignorieren oder nur schonend tadeln, währenddem beschäftigten sich viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und Schwächen aufzuspüren oder den Autor zu schulmeistern, als hätten sie Quintaner vor sich."

Daß „Robert der Teufel" übrigens auch zahlreichen deutschen Bühnen oft ein Retter in der Not war und daß noch heute die Arien: „Das Geld ist nur Chimäre" und „Robert mein Geliebter" auch bei uns alle Welt entzückt, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Daß diese Oper zum Teil einen deutschen Charakter hat, indem sie vom Hauche der Romantik durchweht ist, der dem Weberschen „Freischütz" einen solchen Erfolg verschafft hat, wollen wir hier nur noch andeuten.

Die Administration der Pariser großen Oper, die jetzt zur Einsicht kam, welch' einen Einfluß die Werke Meyerbeers in Zukunft auf ihre Kasse üben könnten, versäumte nichts, den Meister zu einer neuen Arbeit zu reizen und überreichte ihm zu diesem Zweck den Scribeschen Text der „Hugenotten". Um aber sicher zu sein, daß Meyerbeer mit der Vollendung seines Werkes nicht zu lange zögerte, setzte sie eine Konventionalstrafe von 30,000 Francs fest, falls nicht die Partitur an dem bestimmten Tage überreicht sei. Während der Arbeit wurde Meyerbeer durch die Krankheit seiner Frau genötigt, einen vorübergehenden Aufenthalt in Italien zu nehmen und verlangte infolge dessen einen Aufschub von 6 Monaten zur nochmaligen Feile seines Werkes, und da ihm diese gerechte Bitte abgeschlagen wurde, so entrichtete er ohne weiteres die Konventionalstrafe und zog die Partitur zurück. Allein die Direktion empfand nur zu bald die Notwendigkeit, die „Hugenotten" zu geben, falls sie ihr Publikum behalten wollte; sie zahlte die 30,000 Francs zurück und am 29. Februar 1836 kam die neue Oper Meyerbeers zur Aufführung. Der Erfolg der „Hugenotten", der ersten wahrhaft historischen Oper, war nicht ge-

ringer als der Robert des Teufels. Wie diese Oper, so haben auch sie, seit einem halben Menschenalter, in aller Welt den Ruhm des genialen Komponisten verbreitet, und ihre künstlerische Bedeutung überbietet noch jene.

Heinrich Heine, welcher der ersten Aufführung der „Hugenotten" beiwohnte, schrieb darüber für die Augsb. Allg. Ztg. u. a. in heller Begeisterung: „Robert le Diable mußte man ein dutzendmal hören, ehe man in die ganze Schönheit dieses Meisterwerks eindringen konnte; und wie Kunstrichter versichern, soll Meyerbeer in den „Hugenotten" noch größere Vollendung der Form, noch geistreichere Ausführung der Details gezeigt haben. Er ist wohl der größte jetzt lebende Kontrapunktist, der größte Künstler in der Musik; er tritt diesmal mit ganz neuen Formschöpfungen hervor, er schafft neue Formen im Reiche der Töne, und auch neue Melodien giebt er, ganz außerordentliche, aber nicht in anarchischer Fülle, sondern wo er will und wenn er will, an der Stelle, wo sie nötig sind. Hierdurch eben unterscheidet er sich von anderen genialen Musikern, deren Melodienreichtum eigentlich ihren Mangel an Kunst verrät, indem sie von der Strömung ihrer Melodien sich selber hinreißen lassen und der Musik mehr gehorchen, als gebieten. Ganz richtig hat man gestern im Foyer der Oper den Kunstsinn von Meyerbeer mit dem Goetheschen verglichen. Nur hat, im Gegensatz gegen Goethe, bei unserem großen Maestro die Liebe für seine Kunst, für die Musik, einen so leidenschaftlichen Charakter angenommen, daß seine Verehrer oft für seine Gesundheit besorgt sind. Von diesem Manne gilt wahrhaftig das orientalische Gleichnis von der Kerze, die, während sie anderen leuchtet, sich selber verzehrt. Auch ist er der abgesagte Feind von aller Unmusik, allen Mißtönen, allem Gegröhle, und man erzählt die spaßhaftesten Dinge von seiner Antipathie gegen Katzen und Katzenmusik. Schon die Nähe einer Katze kann ihn aus dem Zimmer treiben, sogar ihm eine Ohnmacht zuziehen. Ich bin über-

zeugt, Meyerbeer stürbe, wenn es nötig wäre, für einen musikalischen Satz, wie andere etwa für einen Glaubenssatz. Ja, ich bin der Meinung, wenn am jüngsten Tage ein Posaunenengel schlecht bliese, so wäre Meyerbeer kapabel, im Grabe ruhig liegen zu bleiben und an der allgemeinen Auferstehung gar keinen Teil zu nehmen. Durch seinen Enthusiasmus für die Sache sowie auch durch seine persönliche Bescheidenheit, sein edles, gütiges Wesen, besiegt er gewiß auch jede kleine Opposition, die, hervorgerufen durch den kolossalen Erfolg von „Robert le Diable“, seitdem hinlängliche Muße hatte, sich zu vereinigen und die gewiß diesmal bei dem neuen Triumphzug ihre bösmäuligsten Lieder ertönen läßt. Es darf Sie nicht befremden, wenn vielleicht einige grelle Mißlaute in dem allgemeinen Beifallsrufe vernehmbar werden ... Es war gestern ein wunderbarer Anblick, das elegante Publikum von Paris, festlich geschmückt, in dem großen Opernsaale versammelt zu sehen, mit zitternder Erwartung, mit ernsthafter Ehrfurcht, fast mit Andacht, alle Herzen schienen erschüttert. Das war Andacht.“

Wie in Paris, so machte die Oper auch in ganz Europa das größte Aufsehen und zog triumphierend durch alle Welt. Das Textbuch von Scribe behandelt bekanntlich eine erschütternde Episode aus der Bartholomäusnacht; es ist natürlich dramatisch sehr wirkungsvoll und reich an musikalischen Situationen. Das geschichtliche Ereignis der Bluthochzeit dient ihm zu einem einfach düsteren Hintergrunde, worauf seine lichten und farbigen Gestalten sich kühn und lebenskräftig bewegen.

Zu diesem Text hat Meyerbeer eine Oper geschrieben, die zweifellos das Vollendetste ist, was sein Genius geschaffen. Großartig sind in den „Hugenotten“ namentlich die Charakterzeichnungen; der eiserne Marcel, der unbeugsame, bigotte St. Bris, der junge protestantische Ritter Raoul, das Hoffräulein Valentine der jungen Margarethe von

Valois — alle diese sind mit unerreichter plastischer Kraft geschildert! Hier zeigt sich Meyerbeer gleichsam als Rubens unter den Komponisten: seine Farbengebung ist kühn, feurig und prächtig! Wahre Perlen der Musiklitteratur von unvergänglichem Wert sind: die Romanze Raouls mit der obligaten Viola d'amour: „Vor den Wellen von Ambois“, der Choral Luthers, das Hugenottenlied, die Cavatine des Pagen Urbain, das Quartett Raouls, St. Bris', Nevers' und Marcels, das Recitativ und die Romanze Valentines, die Schwerterweihe ꝛc. Die bunteste Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten verleiht dieser Oper einen ganz eigenartigen Reiz. Den Vorwurf, daß der Komponist dem Realismus gar zu sehr huldige, hat er durch seine beiden Gestalten, die des Marcel, welcher die Bibel in der einen und das Schwert in der anderen Hand hält, und die der edlen, lebensvollen Valentine, um deren Herz sich die feindlichsten Leidenschaften streiten, glänzend widerlegt.

Wie schon erwähnt, eroberten die Hugenotten bald alle Bühnen; des Kuriosums wegen sei erwähnt, daß in manchen streng katholischen Ländern die Oper in verstümmelter Gestalt und unter dem Titel: „Die Welfen und die Ghibellinen“ oder als „Die Ghibellinen von Pisa“ gegeben wurden.

Auch dieses Werk brachte ihm zahlreiche Ehrenbezeigungen ein; u. a. erhielt er den königl. belgischen Leopoldsorden und das Ehrendiplom als Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats.

Meyerbeer befand sich nun auf der Höhe seines Ruhmes, indem er seine musikalischen Zeitgenossen in den Schatten stellte.

1837 unternahm der Komponist eine Erholungsreise nach Baden-Baden und besuchte dann seine Mutter in Berlin; 1838 nach Paris zurückgekehrt, eilte er sofort zu Scribe, um ihn auf eine in Deutschland gefundene phantastische Novelle aufmerksam zu machen, welche sich zu einem Opern-

buche trefflich umgestalten ließe. Scribe ging mit Vergnügen auf seine Vorschläge ein und übergab dem Maestro noch in demselben Jahre das Textbuch zu der „Afrikanerin“; doch konnte sich Meyerbeer nicht sofort für den Text erwärmen, Scribe mußte fortwährend Änderungen darin vornehmen und die Ausstellungen des Tondichters wurden schließlich so arg, daß der Librettist nicht mehr mitthun wollte und sogar mit einem Prozesse drohte. Nur die Abreise des Meisters nach Berlin, wohin ihn 1842 König Friedrich Wilhelm IV. unter Verleihung des Ordens pour le mérite als Generalmusikdirektor berufen hatte, verhütete einen öffentlichen Skandal.

Diese Ernennung war die Anerkennung des Genies und der Verdienste des Tonschöpfers seitens seines Vaterlandes; die Stellung eines Generalmusikdirektors, welche bisher Spontini bekleidet hatte, legte dem Komponisten die Verpflichtung auf, vier Monate im Jahre die Berliner Oper zu dirigieren; doch trug dieser Posten in Wahrheit den Charakter eines Ehrenamts. Auf den damit verbundenen Gehalt von 4000 Mark verzichtete der wohlthätige und großmütige Mann zu Gunsten der Kapelle.

Die geistvolle Prinzessin Wilhelm von Preußen — die spätere Kaiserin Augusta — die sich für den Meister lebhaft interessierte, ließ in ihrem Palais den vierten Akt der Oper „Hugenotten“ aufführen, wobei die Sängerin Ungher-Sabatier die Valentine und Mantius den Raoul sang, während Franz Liszt am Flügel accompagnierte. Am 20. Mai 1842 wurde die genannte Oper auch im Berliner Opernhause gegeben und entfesselte einen wahren Sturm des Beifalls. Auch diesmal fehlte es nicht an allerlei Auszeichnungen. Der König der Niederlande z. B. verlieh ihm den großherzoglich luxemburgischen Orden der Eichenkrone und die königl. Akademie zu Berlin ernannte ihn 1843 zu ihrem Mitgliede.

In Berlin gewann sich der liebenswürdige und fein-

fühlige Komponist, der auch als Kapellmeister ein humaner Chef des Orchesters war, alle Herzen. Ihm ist es zu danken, daß die Komponisten und dramatischen Dichter 10 Prozent von dem jedesmaligen Kassenertrage ihrer, einen ganzen Abend ausfüllenden, Werke erhalten, ebenso deren Erben bis 10 Jahre nach dem Tode des Autors; — für diese Regelung der Tantièmefrage gebührt ihm die vollste Anerkennung! Er nahm sein Amt als Dirigent überhaupt sehr ernst und er erhob das damalige Opernrepertoire auf die Höhe der Zeit, indem er mehrere hervorragende Opern — u. a. den „Don Juan“ mit Recitativen — sorgfältig einstudierte. Überdies beschäftigte ihn die Komposition einer großen Anzahl von Psalmen und religiösen Kantaten, mit und ohne Orchesterbegleitung, Kirchenmusik und Gesängen verschiedenster Art. Er komponierte ferner das Festspiel: „Ein Hoffest zu Ferrara“, einen „Fackeltanz“ zur Vermählung des Kronprinzen Max von Bayern mit der Prinzessin Maria von Preußen, und eine vom König Ludwig I von Bayern gedichtete Kantate für Solo, Chor und Blechinstrumente. Auf den Wunsch Friedrich Wilhelm IV. sollte er griechische Tragödien in Musik setzen und so komponierte er die Chöre der „Eumeniden des Äschylos“, ohne jedoch seine Aufgabe, welche ihm nicht zusagte, zu vollenden.

Über seinen Beruf als Kapellmeister und als Komponist griechischer Tragödien hat er sich in interessanten Briefen an Dr. Schucht geäußert, denen wir das Nachstehende entnehmen:

„Ich eigne mich nicht gut zum Dirigenten,“ schreibt er einmal — unter dem 2. März 1857; — „man sagt, ein tüchtiger Kapellmeister muß ein gut Teil Grobheit haben; ich will dies nicht bejahen. Mir ist eine solche Grobheit stets zuwider gewesen. Es macht einen sehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künstler mit Worten traktiert werden, die man keinem Bedienten sagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energisch auftreten, scharfe Verweise erteilen können, ohne grob

zu werden und darf bei den schärfsten Rügen den Anstand nicht verletzen; zugleich muß er so viel Jovialität entfalten, um sich die Liebe sämtlicher Künstler zu erwerben; sie müssen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterschwäche blicken lassen; das beeinträchtigt den Respekt ungemein. Ich kann nicht so energisch, schneidend auftreten, wie es beim Einstudieren erforderlich ist und überlasse daher die Funktion sehr gern den Kapellmeistern. Die Proben haben mich zuweilen krank gemacht.“ —

„Sie fragen mich,“ schreibt er bei einem anderen Anlaß — „ob ich nicht auch Neigung gehabt, wie Mendelssohn, antike Tragödien, z. B. des Sophokles, in Musik zu setzen. Ich sage einfach: nein; dergleichen Werke und Sujets liegen unserer Zeit zu fern und eignen sich nicht für unsere heutige Musik. Ob Mendelssohn die „Antigone“ aus Neigung, mit Lust und Liebe komponiert hat, weiß ich nicht, möchte es aber bezweifeln. So viel steht fest: er hat auf Wunsch des Königs die Musik dazu geschrieben. Der König, ein Verehrer der antiken und modernen Kunst, liebt die klassischen Werke aller Völker aus allen Zeiten und möchte gern die griechische Tragödie rehabilitieren. Als er mich 1842 zum Generalmusikdirektor ernannte und ich dadurch in ein näheres Verhältnis zum Hofe kam, sprach er sehr oft von der Rehabilitierung des alten Dramas und welche großartige Wirkung eine Tragödie des „Äschylos“ oder des „Sophokles“ mit moderner Musik hervorbringen würde, wie z. B. Mendelssohns „Antigone“. Ich glaubte wohl, daß er in mir die Neigung hervorrufen wollte, eine solche zu komponieren und aufführen zu lassen. Ich bemerkte, daß sich die Verse und das Metrum des Sophokles nicht gut in Musik setzen lassen, daß sie nicht sangbar seien und sich nicht einmal gut für unsere heutige Recitativform eigneten. Auch würden sie dem großen Publikum, das weder in der Geschichte, noch in der Litteratur hinreichend bewandert ist, keinen Genuß gewähren; es würde sich lang-

weilen, denn das von dem griechischen Tragikern behandelte Sagengebiet und der hellenische Götterkultus liegen zu fern und hätten für die große Menge, deren Beifall man doch auch achten müsse, kein Interesse mehr, wie es die Aufnahme der Mendelssohnschen Antigone bewiesen. Der König erwiderte, daß man dergleichen Werke für das gebildete Publikum, für die Verehrer der Klassiker schreiben müsse, und daß einige Umgestaltungen der Verse das Komponieren derselben erleichtern würde, ohne die Tragödie selbst zu beeinträchtigen. Diese Möglichkeit gab ich zu, erbot mich aber nicht, eine in Musik zu setzen. Er brach ab und lenkte das Gespräch auf ein anderes Thema."

Am 7. Dezember 1844 wurde das neue Opernhaus in Berlin durch eine Festoper Meyerbeers: „Ein Feldlager in Schlesien" eingeweiht. Den Stoff zu diesem Werke gaben allerlei anekdotische Züge aus dem Leben Friedrichs des Großen. Natürlich war es diesmal nicht der allezeit bewährte Scribe, welcher das Libretto lieferte, sondern Ludwig Rellstab, der Kritiker der „Voss. Zeitg." und das damalige kritische Orakel Berlins. Das Textbuch war im allgemeinen dürr, flach und arm an Handlung, aber das Genie Meyerbeers machte aus diesem Gelegenheitswerk eine Meisterarbeit. Besonders sprach der zweite Akt mit seinen Soldatenliedern, Aufzügen und charakteristischen Märschen sehr an. Speziell das Finale war geradezu vollendet zu nennen. Diese komische Oper, voll patriotischer Begeisterung, war ein echt preußisches Tonwerk. Die Hauptrolle der „Vielka" war für die vergötterte Nachtigall, Jenny Lind, geschrieben. Gerade jedoch durch den specifisch preußischen Charakter des Werkes konnte dasselbe außerhalb Preußens nirgends so recht festen Boden fassen; um jedoch nicht unnütz gearbeitet zu haben, benutzte der Komponist die Partitur als solche für die dem Pariser Publikum zugedachte Oper: „Etoile du Nord" („Der Nordstern"), welch' komische Oper freilich erst lange dar-

auf — im Jahre 1854 — aufgeführt wurde. Selbstverständlich sind es hier nicht preußische, sondern russische Regimenter, welche mitspielen, und nicht der alte Fritz, sondern der Czaar bläst die Flöte — mit Recht hat man diesen musikalisch-dramatischen Widersinn verurteilt!

Das Jahr 1846 bezeichnet sich durch eine der genialsten Schöpfungen des Meyerbeerschen Genius; es ist die prächtige Musik zum „Struensee“, durch welche er das Andenken seines so früh verstorbenen Bruders, des Dichters Michael Beer, ehrte. Diese schöne Komposition, die neben der ganzen machtvollen Originalität der Meyerbeerschen Ideen wie nirgends die vollkommene Beherrschung des Orchesters durch den Meister an den Tag legt, wurde zum erstenmale am 19. September 1846 in Berlin aufgeführt. Mit Recht sagt Gumprecht, daß, wenn die Michael Beersche Tragödie, dieses blutlose Schattenbild des klassischen Idealismus, bis auf den heutigen Tag einen Platz im Repertoir des Berliner Schauspiels einnehme, so verdanke sie es wesentlich dem Festschmuck der Töne, welchen die Hand des Bruders über ein ihm persönlich teures Vermächtnis hingestreut. Meyerbeer habe es damit keineswegs auf ein aus der Fülle seines Reichtums rasch hingeworfenes Almosen abgesehen, alles verrate vielmehr, daß er mit gesammelter Kraft, dem vollen Aufgebot seiner so viel gewährenden Phantasie, zu Werke gegangen. Gleich die Ouvertüre, die ausgedehnteste und formell abgerundetste unter seinen Orchesterarbeiten, weise deutlich darauf hin, daß es sich hier nicht um ein Kleines handeln sollte. Während man ihm so oft vorgeworfen, sein Vermögen reiche nicht über das buntscheckige Flickwerk der modernen großen Oper hinaus, wollte er sich dem strengen Areopag der deutschen Musiker als den würdigen Schüler unserer vaterländischen Meister, als vertraut mit dem edlen Bau des klassischen Orchesterstils legitimieren.

Um jene Zeit wandte sich an den Komponisten des

„Feldlagers in Schlesien" der Direktor des Theaters an der Wien, Pokorny, mit der Bitte, ihm diese Oper zur Aufführung zu überlassen; er werde alles aufbieten, um dieselbe in glänzender Weise auszustatten. Obschon die genannte Bühne ein Theater zweiten Ranges war, erfüllte Meyerbeer seinen Wunsch und übergab ihm sogar unentgeltlich die Partitur unter der Bedingung, daß er Orchester und Chor vergrößere und Jenny Lind, mit welcher der Meister bis an sein Lebensende sehr befreundet blieb, die Hauptrolle der Oper sowie andere Partien singe. Der Erfolg der Oper in Wien war ein sehr großer. Auf Meyerbeer, welcher der Vorstellung beiwohnte, wurde eine Medaille geschlagen und Jenny Lind fast vergöttert. Einen schönen Zug aus dem damaligen Leben des Maestro erzählt H. Mandel: inmitten der nicht enden wollenden Huldigungen vernahm Meyerbeer, daß in Wien eine alte, sehr arme Witwe, der letzte Abkömmling des Ritters Gluck, seines Ideals als Dramatiker, lebe. Er suchte sie sofort auf, unterstützte sie reichlich und erwirkte ihr von der großen Oper in Paris die Tantièmen von der Aufführung Gluck'scher Werke daselbst.

Von Wien reiste er mit der schwedischen Nachtigall nach London, wo Lumley, der Direktor der königl. italienischen Oper, mit ihnen die Saison eröffnete. Im Herbst des Jahres 1847 studierte er zum Geburtstag des Königs die von ihm vorgeschlagene Festoper von Richard Wagner: „Rienzi" ein und arbeitete nunmehr, nachdem er sich mit Scribe wieder ausgesöhnt und verständigt hatte, an seiner dritten großen Oper, welche zur Erhöhung seines Ruhmes nicht weniger beitrug, an dem „Propheten".

Nach sorgsamer Vorbereitung ging „Der Prophet" am 16. April 1849 an der großen Oper zu Paris in Scene. Nach 13jähriger Pause sah die französische Hauptstadt wieder ein Werk des Maestro, und „der Prophet" wurde, trotz der Revolution und Cholera, mit dem rauschendsten Beifall aufgenom-

men. Wie bei allen seinen Schöpfungen, folgte dem Erfolg auch die staatliche Anerkennung: der Präsident der Republik ernannte ihn am 3. Mai 1849 zum Kommandeur der Ehrenlegion.

Der Held des Libretto ist der bekannte „König von Zion", Johannes von Leyden, der als König der Wiedertäufer in Münster eine kurze und nicht eben rühmliche Rolle in der Geschichte gespielt hat. Wie in den „Hugenotten" die Ausbrüche religiösen Fanatismus, so bilden auch hier die Tollheiten der wahnsinnigen Anabaptisten den Mittelpunkt der Handlung. Die Exposition ist eine meisterhafte, und die Zeitströmung begünstigte den Erfolg eines so revolutionären, „aktuellen", Stückes voll heißer, gährender Leidenschaften. Mit der Geschichte und der Wahrheit springt freilich Scribe sehr willkürlich um, und in einer 1850 erschienenen Schrift von E. O. Lindner: „Meyerbeers Prophet als Kunstwerk" heißt es mit Recht in Bezug auf den Titelhelden: „Ein solcher Held, wie Johann sein soll, ist in der Geschichte trotz aller blutbefleckten und mit Verbrechen behafteten Anführer noch nicht dagewesen und eine absolute Unmöglichkeit" — aber solche Scrupeln kannte Scribe nie, die Hauptsache war für ihn — und auch für Meyerbeer — stets der Effekt, das Dämonische, das Grauenhafte! Das Libretto ist übrigens recht oberflächlich gearbeitet, indem zu viel Willkürliches und Nebensächliches sich breit macht und darunter der ethische Grundgedanke des Ganzen leidet.

Was die Musik selbst betrifft, so zeigt sie, trotz ihres ungeheuren Erfolgs und zahlreicher Schönheiten, doch schon eine Abnahme der schöpferischen Kraft des Komponisten. Am glänzendsten ausgeführt ist der erste Akt, der alles andere überragt; die Aufruhrpredigt der Anabaptisten ist meisterhaft dargestellt und zeugt von der starken dramatischen Begabung Meyerbeers; ferner die Erzählung des Traums — bei der bereits die Geister der kommenden

Ereignisse unheilverkündend durch das Orchester schleichen — sowie die Kirchenscene mit ihrer orientalischen Tempelpracht. Die Fides ist eine herrliche Frauengestalt und sie reißt durch die echte Sprache der Empfindung mit sich fort. Besonders großartig und überwältigend ist die Massenführung in den Chören. Dafür sind aber auch die Fehler und Schwächen nicht geringe und man wird wohl das Urteil Lindners unterschreiben: „Jedes Ding trägt sein Maß in sich selbst und wenn man das Äußerste auf alles anwendet, verliert man am Ende jedes Maß und wer immer und immerfort frappiert, frappiert zuletzt ganz gewiß auch mit der äußersten Anstrengung nicht mehr. In dieser Beziehung aber leidet Meyerbeers Schreibart unzweifelhaft an einem Zuviel, und leider ist dieses Zuviel gerade in seiner letzten Oper am allerschärfsten herausgebildet. Wir wollen zunächst der Deutlichkeit wegen ein vielleicht frivoles Gleichnis anführen. Wenn man zu einem großen Gastmahle geladen wird, so würde man höchlich verwundert sein, wenn man mit einer zwar nahrhaften, aber äußerst einfachen Mehlsuppe bewirtet würde; von vornherein soll die Speise feiner, zusammengesetzter, dem Geschmacke angenehmer sein; man wird es nicht tadeln, wenn sogar durch außerordentliche Zuthaten der Geschmack geschärft, der Genuß erhöht wird; wenn aber der gütige Wirt mir gleich beim Beginn Pfeffer und Salz in den Mund stopft oder Pecadilli zu essen giebt, dann ist mein Geschmack verdorben, weil er von vornherein überreizt ist, und ich werde stumpf für den weiteren Genuß. So abstumpfend wirkt Meyerbeers Musik nicht selten, durch die übertriebene harmonische Kunst, durch die nicht abbrechenden chromatischen Rückungen, durch das unstät Schillernde der Färbung, der es an einem festen Grundtone fehlt bei Piecen, welche in ihrer Einfachheit, in dem bestimmten Gepräge, was sie an sich tragen sollten, nur erhebend eingreifen könnten. Im Propheten ist es selten genug, daß eine einfache Verneinung gegeben wird, das „Non“ läuft gleich durch eine

ganze chromatische Skala durch, während in der zweistimmigen Romanze des ersten Aktes, das A-dur im 10. Takte auf das F-dur vorher im besten Sinne frappant, also eigentlich gar nicht frappant, sondern überraschend und doch natürlich ist, ist das bald darauf folgende Ges-dur auf C-dur gar nicht zu begreifen, und ähnliche Dinge sind fast allenthalben nachzuweisen. Die Folgen dieser unnatürlichen Durcheinandermischung aller Tonarten und Akkorde strafen diese Unnatur auf mehrfache Weise; einmal dadurch, daß an und für sich vortreffliche Grundgedanken durch das Zuviel förmlich ruiniert werden, andrerseits darin, daß, da zu diesen „frappanten“ Dingen die Instrumente besser taugen, als die Singstimme, diese, die doch beim Gesange für gewöhnlich die Hauptsache sein muß, zur unscheinbaren Bedeutungslosigkeit verschwindet, oft wo sie ganz anders geführt werden könnte, auf einem Tone liegt oder in marterPvoller chromatischer Steigerung hinaufgeht, recht eigentlich um den Instrumenten Raum zu den extremsten Harmonien zu geben. So stellt sich dann neben der Überfülle die Armut ein. Ja diese Art der harmonischen Behandlung wirkt auch auf die Behandlung der Singstimmen nicht unwesentlich ein, und die Sucht nach außergewöhnlichem „Frappanten“ verleitet oft genug geradezu zur vollsten Unnatur.“

Solche kritische Bedenken berührten jedoch das Pariser, Dresdner und Berliner Publikum nicht, welches nicht müde ward, dem Komponisten zuzujubeln und die Theater zu füllen. Wie bei „Robert der Teufel“ und den „Hugenotten“, gab es auch beim „Propheten“ nicht bloß zu sehen, sondern auch zu hören. Das Aufgebot scenischer Mittel war ein ungewöhnliches. Alles was die Kunst der Dekoration, der Maschinerie und des Balletts nur ersinnen konnte, wurde hier angebracht, und die Gegner Meyerbeers nannten daher sein Werk eine „Schlittschuh- und Explosionsoper“; daß auf die große Menge der Schlittschuhläufer, die Dekorationen, die Schlußexplosion und all' der scenische

Pomp einen tiefen Eindruck machten, versteht sich von selbst, und große Schau- und Spektakelstücke haben immer ihr Publikum.

Viel trug zum Erfolg des Propheten auch die vortreffliche Darstellung bei. Pauline Viardot-Garcia — die erste Fides — und Roger — Johann von Leyden — waren Künstler ersten Ranges; beide standen auf dem Gipfel ihres Ruhmes und Könnens. Drei Jahre darauf gastierte Roger als „Prophet" auch am Berliner Hoftheater mit großem Beifall. In Dresden wurde die Oper mit Tichatschek in der Titelrolle gegeben und die Kritik rühmte von diesem berühmten Tenor: „wo der heroische Charakter der Rolle allein vortrat, vorzugsweise in den Finalen der drei letzten Akte, war seine Darstellung eine vortreffliche, und die Art und Weise, wie er im 4. Akte gewissermaßen dämonisch auf seine Mutter einzuwirken bemüht ist, war eine so großartig angelegte und durchgeführte, daß man wirklich den Charakter des Betrügers vollständig vergessen und zum Glauben an ihn und seine Sendung sich gedrungen fühlen konnte."

1850 verbrachte Meyerbeer wieder in Berlin, wo der Prophet am 28. Oktober desselben Jahres mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Damals entstand auch der zweite seiner „Fackeltänze", mit welchem er die Hochzeitsfeier der Prinzessin Christiane von Preußen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen feierte.

Zu jener Zeit ernannte ihn die Universität zu Jena in Anerkennung seiner großen musikalischen Verdienste zum Doktor der Philosophie — eine Auszeichnung, die den Meister tief rührte und auf die er ganz besonders stolz war. Vorher ließ die Fakultät durch einen mit Meyerbeer befreundeten Professor in Jena bei dem Komponisten anfragen, ob er die ihm zugedachte Auszeichnung annehmen würde? Ich bin in der Lage, das Antwortschreiben Meyer-

beers hier zum erstenmale veröffentlichen zu können. Es lautet:

„Berlin, den 24. Juni 1850.

Hochgeschätzter Herr Professor!

Ich erhielt gestern Ihr geschätztes Schreiben, worin Sie mir anzeigen, von dem derzeitigen Dekan der philosophischen Fakultät an der Universität Jena, Herrn Prof. Snell, den Auftrag erhalten zu haben, mir mitzuteilen, daß die Fakultät beschlossen habe, mir das Doktordiplom zu erteilen, falls ich diese Würde annehmen wollte. — Diese Ihre Anfrage kann nur der Form halber geschehen sein, denn wie wäre zu zweifeln, daß ich mich hocherfreut und geehrt fühlen würde, von der alten und hochberühmten Universität zu Jena dieser Auszeichnung gewürdigt zu werden!

Zugleich mit meiner Einwilligung bitte ich die hochgeehrte Fakultät, den Ausdruck meines tiefgefühltesten Dankes entgegennehmen zu wollen.

Erlauben Sie nun noch, hochgeehrter Herr Professor, Ihnen zu sagen, wie sehr ich mich freue, daß trotz der langen Zeit, die wir uns nicht mehr gesehen haben, Sie mir doch ein so wohlwollendes, freundliches Andenken bewahrt haben, wie dieses der Inhalt Ihres werten Briefes so sehr bethätigt. Ich meinerseits erinnere mich stets mit dem lebhaftesten Interesse der angenehmen Stunden, welche mir Ihre persönliche Bekanntschaft gewährte, und würde mir zur großen Genugthuung gereichen, auch wieder einmal mündlich den Ausdruck der vollkommensten Hochachtung zu wiederholen, mit welcher ich die Ehre habe zu verbleiben

Ihr ergebenster

G. Meyerbeer."

Welcher Volkstümlichkeit Giacomo Meyerbeer zur Zeit des Ausgangs der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sich erfreute, beweisen die zahlreichen Anekdoten, welche über ihn im Schwange waren. Nach Heine soll kein Geringerer wie Spontini die Fabel ausgeheckt haben, daß Meyerbeer in

Italien einigen armen Komponisten ihre Werke abgekauft habe, um daraus Opern zu fabrizieren. „Robert der Teufel“ und „die Hugenotten“ seien die Produkte eines für den deutschen Komponisten schwärmenden Franzosen, Namens Gouin, eines Unterdirektors der Post; derselbe lasse unter dem Namen Meyerbeers seine Opern aufführen, weil seine Vorgesetzten seinem Diensteifer nicht trauen würden, wenn sie wüßten, er sei ein träumerischer Tondichter. Daher die innige Verbindung zwischen beiden Männern, deren Interessen sich ebenso innig ergänzen; aber ein Vater bleibe immer Vater und so liege Gouin das Schicksal seiner Geisteskinder immer am Herzen. Deshalb wohne er jeder Probe bei, unterhandle mit dem Operndirektor, den Sängern, den Tänzern, dem Chef der Claque, den Journalisten. Er laufe mit seinen Thranstiefeln ohne Lederstrippen von morgens bis abends zu allen Zeitungsredaktionen, um irgend eine Reklame zu gunsten der Meyerbeerschen Opern anzubringen u. s. w.

Solche Geschichten und Geschichtchen verdrossen übrigens den Meister durchaus nicht — der die Reklame sehr liebte und, wie seine Gegner behaupteten, derselben auch viel Geld geopfert haben soll. Im übrigen gewann er die Presse auch durch sein sehr liebenswürdiges Benehmen. Von seinen weltmännischen Manieren wissen der Direktor Véron und der Sänger Levasseur in ihren Memoiren manchen interessanten Zug zu erzählen. Der erstere plaudert darüber wie folgt: Als Meyerbeer in Paris seinen „Robert“ einstudierte, fand er in der Ausstattung manches zu einfach. „Lieber Direktor“, sagte er zu Véron, „wollen Sie denn meine Musik ganz ruinieren und sie gar nicht unterstützen?“ Dieser ließ sich das gesagt sein und entfaltete im Arrangement der Nonnenscene eine ganz ungewöhnliche Pracht. „Aber, lieber Direktor,“ sagte jetzt der Komponist zu Véron, „wollen Sie meine Musik ganz ruinieren? Das Publikum wird nur sehen und sie ganz vergessen!“

Über die sonstigen Charaktereigentümlichkeiten und Eigenarten des Komponisten näheres im Schlußkapitel.

---

5. Die Werke der letzten Lebensperiode.

(1850—1864.)

Der Ruhm, welchen Meyerbeer erlangte und der sich allmählich die ganze Welt eroberte, legte ihm Verpflichtungen auf. Er wollte mit einer Oper hervortreten, welche selbst seine Gegner besiegen sollte, mit einem durchaus gereiften und vollendeten Werke, an dem die strengste Kritik nichts aussetzen konnte. Daher sehen wir, daß er an seiner seit fast 20 Jahren vollendeten, aber immer noch zurückgehaltenen vierten großen Oper: „Die Afrikanerin“, fortwährend feilte und deren Aufführung so lange hinausschob, daß ihn in der Zwischenzeit der Tod ereilte, und so war es ihm nicht mehr vergönnt, von der Wirkung sich zu überzeugen, die sein Schwanengesang auf das Publikum ausüben sollte.

Meyerbeer war stets rastlos thätig, obschon in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens er mit Krankheiten aller Art zu ringen hatte. 1851 komponierte er eine große Kantate: „Der bairische Schützenmarsch“ und eine „Fest-hymne“ zur silbernen Hochzeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. Zur Enthüllungsfeier des Rauchschen Standbildes Friedrichs des Großen komponierte er im Auftrage der königl. Akademie der Künste eine Ode auf den berühmten Bildhauer nach Worten von A. Kopisch. Anderwärts, z. B. in London, wurde die Komposition unter dem Titel: „Ode an Jupiter“ aufgeführt. Die Akademie der Künste in Berlin ernannte ihn zum Mitglied der musikalischen Sektion ihres Senats, während die königliche niederländische Akademie ihm gleichzeitig ein Ehrendiplom

zustellte. Zur Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Karl von Preußen — am 26. Mai 1852 — komponierte er eine große Festkantate, für Solo, Chor und Orchester. Die erhabene Musik zum 31. Psalm: „Trost in Sterbensgefahr“ für Solo und achtstimmigen Chor, wurde am 8. Mai 1853 vom Domchor in der Friedenskirche von Potsdam vor dem königlichen Hof und in Gegenwart des Königs der Belgier aufgeführt. Anläßlich der Vermählungsfeier der Prinzessin Anna von Preußen und des Prinzen Friedrich von Hessen — am 28. Mai 1853 — komponierte er seinen dritten Fackeltanz in C-Moll, ein Werk voll Schwung und Feuer.

Trotz seiner Schaffensfreudigkeit mußte er oft die Arbeit unterbrechen, um in den Heilquellen von Spaa, Dieppe, Ems, Schwalbach, in Nizza und anderswo Heilung für seine Leiden zu suchen. Hier mußte er sich gleichsam von dem Erfolg eines jeden neuen Werks erholen, das ihn vorher, bei seiner äußerst feinen, empfindlichen Organisation durch die Besorgnis einer mangelhaften Aufführung ängstigte und dann, wenn diese Sorge mit der ersten Vorstellung beseitigt war, in einen Zwiespalt brachte zwischen der eigenen künstlerischen Überzeugung und den nicht selten widerstreitenden und herben Stimmen der Kritik. Nach solchen Krisen empfand er jedesmal gebieterisch das Bedürfnis, sich von der Welt zurückzuziehen, um in der Stille die nötige Energie für neue Kämpfe zu gewinnen.

Seit langer Zeit hatte sich Meyerbeer vorgenommen, sein Talent auch für die komische Oper zu versuchen und für die Opéra comique in Paris ein Werk zu schreiben. Er benutzte dazu einen großen Teil seines, schon oben erwähnten und gekennzeichneten „Feldlagers in Schlesien“, das er am 16. Februar 1854 als „l'Etoil du Nord“ — „Der Nordstern“ — richtiger: „Der Stern des Nordens“, nämlich Katharina von Rußland, auf die Bühne brachte. Das Sujet ist die bekannte Geschichte von Peter und

Katharina, welche Kaiserin ward. Mit diesem komischen Werk hatte Meyerbeer dasselbe Glück, wie mit seinen heroischen Opern; sie ging über alle französischen und deutschen Bühnen.

Diese dreiaktige komische Oper ist zwar dramatisch wirksam, aber wenig originell. Der Meister hat seine eigenen früheren Melodien benutzt und überhaupt mit einer Hast gearbeitet, die ihm keineswegs zur Ehre gereicht. Daß einzelne Nummern sehr schön sind und den echten Meyerbeer erkennen lassen, soll übrigens nicht geleugnet werden. Am 4. April 1859 folgte noch eine zweite komische Oper: „Die Wallfahrt nach Ploërmel“, bei uns gewöhnlich „Dinorah“ genannt. Diesmal war der Textdichter nicht der gewandte Scribe, sondern die Herren Barbier und Carré. In Paris wurde sie viele hundertmal gegeben, obschon sie hinsichtlich der Stilreinheit und der Erfindung manches zu wünschen übrig läßt. Nachdem Pferde und Elefanten auf die Bühne gebracht wurden, wurde diesmal — die Ziege bühnenfähig, was natürlich nicht geringe Sensation hervorrief. Immerhin bietet auch diese heitere Gabe des Meisters eine Fülle des Köstlichen! Als Paraderolle von Koloratursängerinnen wird übrigens Dinorah sich wohl noch lange auf dem Repertoire erhalten.

In dieses nämliche Jahr fällt die originelle Musik des Meisters zur Schillerfeier in Paris, welche am 10. Novbr. im Cirkus der Kaiserin Eugenie, zu Ehren des deutschen Dichters, stattfand. Die Aufführung der von Ludwig Pfau gedichteten Kantate und der von Meyerbeer verfaßte Schillermarsch bildeten den Glanzpunkt des Festes. Der beteiligte Gesangverein „Teutonia“ ernannte den Meister zu seinem Ehrenpräsidenten und erhielt dafür einen patriotischen Männerchor, „an das Vaterland“ betitelt. Gleichzeitig komponierte er einen Strophengesang für Baßsolo, Chor und Orgel, dessen Text der Versübertragung von Corneilles „Nachfolge Christi“ entnommen war. In der Rell-

stabschen Übersetzung erschien es später in Deutschland, unter dem Namen: „Bußlied“.

Wie er Schiller durch die Musik verherrlichte, so gedachte er auch Goethe durch den Zauber seiner Töne zu huldigen. Gelegenheit zu diesem Vorhaben bot ihm, wie Mendel zu berichten weiß, ein Schauspiel: „Goethes Jugendjahre“ von Henry Blaze de Bury, welches dem Odeontheater in Paris bereits eingereicht war: für dasselbe erfand Meyerbeer zunächst ein sinniges musikalisches Tableau, das unwillkürlich zu einem ganzen ausschließlich musikalischen Akte, einer großen Sinfonie, heranwuchs, welche dem träumenden jungen Dichterfürsten nebelbilderähnlich die Hauptzüge seiner dereinstigen Werke vorüberführen sollte. Zu diesem Zweck komponierte der Meister teils für unsichtbare Chöre, teils für Orchester, aber im ununterbrochenen Zusammenhange, und in überraschender Zusammensetzung, das „Mignonlied“, den „Erlkönig“, einen „Gesang aus der Iphigenie“, die Kirchenscene des ersten und das erhabene Hosianna der Cherubime des zweiten Teils des „Faust“; er freute sich in sich selbst des neuen Werks, lieferte es aber, trotz des Drängens des französischen Dichters und Theaterdirektors, nicht aus.

Von seinen letzten Kompositionen sei noch erwähnt: zuvörderst der Krönungsmarsch für die Krönung Königs Wilhelms I. von Preußen in Königsberg; ferner der Festhymnus für Solo, Chor und Orchester nach den Worten von Hans Köster. Krankheitshalber konnte er mit dem König nicht nach Königsberg gehen, doch führte er in dem großen Hofkonzerte, welches am 4. Oktober 1861 dem feierlichen Einzuge des Königspaares in Berlin folgte, die beiden Werke im weißen Saale des königl. Schlosses auf und empfing einige Tage darauf den neugestifteten Kronenorden zweiter Klasse. Für die Londoner Industrie-Ausstellung 1862 komponierte er eine Marsch-Suite, bestehend aus einem Triumph-, religiösen und Geschwindmarsch. Er

überbrachte selbst diese „Ouvertüre im Marschstil" nach London, wo er außerordentlich gefeiert wurde. Die herrliche Musik rief allenthalben große Begeisterung hervor. Lord Granville dankte dem genialen Komponisten feierlich im Namen der Königin, ebenso dankte das Direktorium der Weltausstellung durch ein in schmeichelhaften Ausdrücken abgefaßtes Schreiben, welchem ein prächtig verziertes, drei goldene Medaillen enthaltendes Kästchen, die eigens auf jenes Konzert geschlagen wurden, beigefügt war.

In allen Städten, wo sich der greise Komponist sehen ließ, war er der Gegenstand ebenso geräuschvoller, wie herzlicher Ovationen; so z. B. in Stuttgart gelegentlich der Aufführung der Dinorah, in Coburg, Dresden, Ems, Schwalbach ꝛc. In letzterem Orte veranstaltete die Liedertafel ihm zu Ehren einen Fackelzug und eine Serenade; für diese Aufmerksamkeit dankte er durch die Komposition eines Gesanges für Tenorsolo und Männerchor, Text von C. Altmüller: „Das Lied vom blinden Hessen", betitelt.

Sein Alter war, wie schon erwähnt, durch Krankheiten getrübt und nur infolge seiner geregelten Lebensweise und seines Maßhaltens in allen Dingen konnte er es auf 73 Lebensjahre bringen. Otto Gumprecht sagt über diese letzten Stadien der irdischen Pilgerfahrt Meyerbeers: „Wer an freundlichen Herbst- und Winternachmittagen den Berliner Tiergarten durchstreifte, konnte mit Sicherheit darauf zählen, in einem der einsamsten Baumgänge der äußerlich unscheinbaren, zusammengebeugten Gestalt des greisen Meisters zu begegnen. Für alles, was mit seiner Kunst zusammenhing, bewahrte er bis zum letzten Augenblicke rege Teilnahme. Sämtlichen Konzerten von irgend welcher Bedeutung pflegte er beizuwohnen, um, die Partitur oder den Klavierauszug in der Hand, mit gespannter Aufmerksamkeit der Aufführung zu folgen. Ganz besonderes Interesse schenkte er der Gründung und Entwickelung des Berliner Domchors; ihm sind mehrere seiner Arbeiten gewidmet;

z. B. ein a capella gesetzter Psalm, ein Vaterunser und ein Hochzeitsgesang."

Für den Domchor und die Singakademie suchte er auch bei den Musikkritikern Interesse zu erwecken; so schreibt er z. B. dem Dr. Schucht einmal — 15. Febr. 1855 — u. a.:

„Wenn Sie alte Kirchenwerke höchst vollendet aufgeführt hören wollen, so versäumen Sie die Konzerte des Domchors nicht. Er hat nicht seines gleichen, selbst die päpstliche Kapelle steht ihm nach. Außerdem mache ich Sie vorzugsweise auf die großartigen Aufführungen der Singakademie aufmerksam, wo Sie ebenfalls unsere größten Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in einer Vollendung hören, wie in keiner zweiten Stadt; weder in Paris, noch in London werden Händels u. A. Oratorien so ausgezeichnet exekutiert, wie hier unter dem alten ehrwürdigen Grell. Dieser vortreffliche Musikdirektor mit einem scheinbar rauhen Äußern hat dennoch ein tiefgefühlvolles Herz für die Kunst, für alles Große, Schöne und Edle im Menschenleben, besitzt ästhetisches Zartgefühl und lebt und webt nur ganz in den Werken der heiligen Tonkunst. Er wird Sie gewiß freundschaftlich aufnehmen, wenn Sie ihm eine Visite abstatten. Grell ist nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern auch ein guter, ja wahrhaft edler Mensch."

Neben den ewigen Krankheiten beugten ihn auch schwere Schicksalsschläge nieder. Am 27. Juni 1854 starb seine von ihm so heiß geliebte Mutter. Er konnte ihren Verlust nie verwinden. Welch' allgemeiner Verehrung sie sich zu erfreuen hatte, bewies ihre Leichenfeier. Die ersten Notabilitäten der Stadt — unter ihnen Alex. von Humboldt — folgten ihrem Sarge.

Außer seiner Mutter verlor er seine besten Freunde durch den Tod: Ludwig Rellstab, Ludwig Spohr, Lord Westmoreland und Eugen Scribe. Besonders betrübte ihn das Ableben dieses seines erfolgreichsten Librettisten am 21. Februar 1861. Auch Meyerbeers glorreicher

königlicher Gönner, Friedrich Wilhelm IV., schloß am 2. Januar 1861 seine müden Augen.

In seinen letzten Lebensjahren — wie schon seit Jahrzehnten — beschäftigte den Komponisten unablässig sein Schmerzenskind: „Die Afrikanerin“. Wie bereits erwähnt, hatte Meyerbeer jahrelang die Oper im Pulte fertig, konnte sich aber nicht entschließen, dieselbe zur Aufführung bringen zu lassen. Wie es scheint, lag der Grund seines Zögerns in der seit Jahren zunehmenden Verschlechterung der Gesangskräfte der Pariser Oper. Er wollte seinen Ruhm nicht aufs Spiel setzen und sein Werk nicht durch einen Mißerfolg gefährden. Endlich aber raffte er sich doch auf und traf allerlei Vorbereitungen, um die „Afrikanerin“ vom Stapel laufen zu lassen.

Das Scribesche Textbuch war schon seit Jahren nach seinen Wünschen umgemodelt und längst zu seiner Zufriedenheit ausgefallen und Anfangs Juni 1863 reiste er mit der fertigen Partitur über Frankfurt a. M. nach Ems, um sich für die Pariser Strapatzen zu kräftigen und traf Ende Oktober in Paris ein. Mit welchem Interesse man der Oper in Paris entgegensah und welche Bedeutung man dem Komponisten beimaß, beweist, daß, um die „Afrikanerin“ für die große Oper in Paris zu übernehmen, der Staatsminister und Marschall von Frankreich, Vaillant, erschien und feierlich die gegenseitigen Punkte des Kontraktes aufnehmen ließ, worauf beide Teile unterzeichneten. Die Proben zur Aufführung waren bereits im Gange; auch waren schon die Rollen ausgeteilt — der Tenorist Naudin z. B. sollte den „Nelusco“ singen — als Meyerbeer Tage hindurch große Schwäche übermannte und zu jeder geistigen Arbeit unfähig machte. Sein Leiden hatte so zugenommen, daß an ein Aufkommen kaum noch zu denken war. Er freilich glaubte nicht an seinen Tod, und als sein Arzt, Dr. Rayer, ihm Trost zusprach und seine Opern lobte, sagte der Kranke: „Sie sind überaus nachsichtig, lieber Herr Doktor, aber

wüßten Sie, was ich dort" — er legte bei diesen Worten den Zeigefinger auf die Stirn — „noch für Ideen und Pläne habe." — „Die Sie auch alle ausführen werden," setzte der Arzt schnell hinzu. — „Glauben Sie," sagte Meyerbeer, „nun, um so besser!"

Im Schicksalsbuch war es anders beschieden. Er hauchte am 2. Mai 1864 seine große Seele aus. Sein Totenlager umstanden seine beiden jüngsten Töchter, die aus Baden-Baden eingetroffen waren und sein Neffe Julius Beer. Die Gattin und die älteste Tochter, Baronin Korff, sowie deren Gatte kamen, spät benachrichtigt, erst am 3. Mai früh in Paris an. Er starb sanft und schmerzlos; seine letzten Worte waren: „Auf morgen! Ich wünsche euch allen eine gute Nacht!"

Durch das Ableben des großen Mannes mußte natürlicherweise die Aufführung der „Afrikanerin" verschoben werden. Dieselbe gelangte erst, wie wir sehen werden, ein Jahr später auf die die Welt bedeutenden Bretter. Gleich Moses, der das gelobte Land nur aus der Ferne sehen konnte, war es auch ihm nicht vergönnt, das gelobte Land des glanzvollen Erfolges seiner Lieblingsoper zu erleben.

Was D. Fr. Strauß sich beim Tode erbat, ging auch bei Giacomo Meyerbeer in Erfüllung:

Heute heißt's verglimmen,
Wie ein Licht verglimmt,
In die Luft verschwimmen,
Wie ein Ton verschwimmt.

Möge schwach wie immer,
Aber hell und rein,
Dieser letzte Schimmer,
Dieser Ton nur sein!

---

6. Sein Tod; die Leichenfeierlichkeit; sein letzter Wille.

(1864.)

So war denn der weltberühmte Meister — 73 Jahre alt — gestorben. An seiner Bahre verstummte der Parteien Haß und Streit und fast alle Blätter des In- und Auslandes widmeten ihm die ehrendsten und sympathischsten Nachrufe. Der Stimmung der weitesten Kreise des deutschen Volkes gab der Kritiker der „Voss. Ztg.“, E. O. Lindner, beredten Ausdruck, indem er das Wort sprach: „Mit ihm starb der größte dramatische Komponist dieses Jahrhunderts!“

In Frankreich und Deutschland war namentlich die Trauer eine tiefgehende und innige. Überall zeigte sich die lebendigste Teilnahme. Ihm war es doch wenigstens vergönnt, ein biblisches Alter zu erreichen, während andere Musikheroen, wie Cimarosa, Mozart, Weber, Herold, Mendelssohn-Bartholdy, Bellini, Chopin u. a. von der Sichel des Todes hinweggemäht wurden, bevor sie ihr Tagewerk vollendet hatten. Auch er freilich hätte gewiß der Kunst noch manche edle Gabe geboten, aber das Beste, was sein Genius erschaffen konnte, hatte er bereits verausgabt. In seinen letzten Lebensjahren beschäftigten ihn Entwürfe noch zu anderen Opern; von einigen Dichtern waren ihm Sujets aus der Geschichte der Hohenstaufen und der französischen Revolution unterbreitet worden und es ist wohl anzunehmen, daß ihm der eine oder der andere Stoff für eine wirksame Oper passend erschienen wäre — danken wir dem Geschick, daß es uns vergönnt war, ihn so lange hienieden zu behalten!

Nach seinem Tode fand man in einem versiegelten Papier die Weisung vor, seinen Körper wohlbewacht vier Tage lang auf dem Bett liegen zu lassen; vor dem Scheintod

hatte der Meister stets große Furcht. Natürlich wurde diesem Wunsche nachgegeben. An der Seite seiner innigstgeliebten Mutter wollte er bestattet und deshalb nach seiner Heimat Berlin überführt werden. Die Leiche blieb also vier Tage lang in seiner letzten Wohnung: Rue Montaigne Nr. 2 in Paris aufgebahrt und alle Notabilitäten strömten herbei, um noch einmal die edlen Züge des Verblichenen zu betrachten. Zu den ersten Besuchern gehörte der preußische Gesandte Graf v. d. Goltz mit dem ganzen Personal der Gesandtschaft.

Die Leichenfeier war eine der großartigsten, welche Paris je gesehen — eine Huldigung für die Manen des großen Mannes, erhebend und ergreifend zugleich. Paris ehrte sich selbst, indem es das Andenken Meyerbeers so ehrte. Über die Leichenfeierlichkeit und die Überführung der sterblichen Reste des Verblichenen entnehmen wir den zeitgenössischen Berichten das Folgende:

Meyerbeer war, wie gesagt, in der Rue Montaigne Nr. 2, einem Eckhause des Platzes gestorben, der in der Mitte der elyseeischen Felder liegt. Dort hatten sich von 12 Uhr ab die Eingeladenen und die verschiedenen Deputationen der Akademieen, Theater, Gesangvereine u. s. w., fast die Hälfte der elyseeischen Felder bedeckend, eingefunden. In einem Saale des ersten Stockes stand der Sarg, der mit einer schwarzen, von weißen Sternen übersäeten Decke überhängt war. Blumen und Immortellen-Kränze zierten ihn reichlich. Etwas nach 1 Uhr setzte sich der Riesenzug in Bewegung. Er nahm seinen Weg durch die Avenue des Champs Elysees, über den Place de la Concorde und die Boulevards, durch die Rue Lafayette, in deren Nähe bekanntlich der Nordbahnhof liegt. An der Spitze des Leichenzuges marschierten die Sappeurs der Nationalgarde; ihnen folgte das Musikcorps der Nationalgarde, sowie eine Abteilung derselben, und die Musikcorps der Grenadiere und der Gensd'armerie der kaiserlichen Garde. Dem von

sechs mit schwarzen Tüchern behangenen und mit Lorbeerkronen geschmückten Pferden gezogenen Trauerwagen fuhren zwei Rabbiner voran. Ein Ceremonienmeister trug auf einem Kissen die zahlreichen Dekorationen des Verstorbenen. Dahinter folgten die anderen Ceremonienmeister mit den Synagogendienern, von denen einer das alte Testament in der Hand hielt. Dicht hinter dem Leichenwagen kamen eine zahllose Menge Leidtragender, dann die Mitglieder des Konservatoriums, der Gesellschaft der dramatischen Schriftsteller, das Personal der großen Oper, das der Opera comique, des Theatre Lyrique und Deputationen der deutschen Gesang-Gesellschaften Teutonia und Liedertafel. Jede dieser Korporationen trug ein Banner, worauf ihr Name eingeschrieben war. Ihnen schlossen sich zwanzig Trauerwagen, viele Equipagen und nochmals eine Abteilung Nationalgarde an. Auf dem ganzen Wege spielten die verschiedenen Musikcorps Trauermärsche aus den Werken Meyerbeers. Die Trommeln, die dumpf dazwischen wirbelten, und die Schläge des Tam-Tam, die von Zeit zu Zeit dröhnend erklangen, gaben dem ganzen Trauerzuge einen eigentümlichen, tief ergreifenden Charakter. Als der Zug auf dem Boulevard de la Madelaine ankam, trat eine große Anzahl Damen aus der Menge und legte Blumensträuße und Kränze auf den Sarg des großen Meisters nieder. Bei diesem Anblick bemächtigte sich aller eine tiefe Rührung, und nur wenige Augen mögen in diesem Augenblicke trocken geblieben sein. Im Nordbahnhofe hatte man die Einfahrt und die ganze alte, soeben durch eine neue ersetzte Halle schwarz ausgeschlagen und zu einem rechts und links mit Tribünen versehenen Saale umgeschaffen. Auf dem Wege waren mindestens ein paarmal hunderttausend Menschen in den langen Straßen angesammelt, die schon Stunden vorher Posto gefaßt hatten. Der Eindruck, den die Trauerhalle hervorbrachte, wird jedem, welcher der Feier dieses Tages beiwohnte, unvergeßlich sein. In der Mitte

erhob sich ein Katafalk mit Opferfeuern von einer Dimension, die man in keiner der Pariser Kirchen hätte beihalten können. Etwa hundert Schritt davon stand der Wagen, der von innen und außen schwarz und mit Silber ausgeschlagen war. Rings an den Wänden Schilde mit den Namen der Werke Meyerbeers. Zwischen dem Katafalk und dem Wagen erhob sich eine Tribüne, an welcher der königl. preußische Botschafter, Graf v. d. Goltz und die Mitglieder der Beerdigungs-Kommission, sowie die Mitglieder des Instituts sich aufgestellt hatten. Graf v. d. Goltz und Graf Bacciochi hatten die vordersten Zipfel des Leichentuches getragen, an den andern Zipfeln hatten gestanden Beulé, Camille, Doucet, Auber, Saint Georges, Baron Taylor und Perrin. Als alles sich in bester Ordnung gruppiert hatte, spielten drei Musikcorps Kompositionen von Meyerbeer, die Pariser Garde den marche funèbre aus „Robert", die Militärchöre den Propheten-Marsch und der Chor der Opera comique sang einen Chor aus Dinorah, worauf dann sieben verschiedene Reden gehalten wurden, und zwar der Reihenfolge nach von Beulé im Namen des Instituts, von Saint Georges im Namen der Association der Musiker, von Perrin im Namen der großen Oper, von dem Präsidenten des israelitischen Konsistoriums, von Camille Doucet im Namen der kaiserl. Administration der Theater, von Emil Olivier und von dem Oberrabbiner Isidor. Zum Schlusse recitierte der Letztere ein französisches und ein hebräisches Gebet.

Aus der Zahl dieser ergreifenden Ansprachen sei hier nur diejenige des bekannten Emil Olivier hervorgehoben. Dieselbe lautete:

„Dieses traurige Fest wäre unvollständig, wenn, nachdem die Kunst, die Freundschaft, die Religion gesprochen, nicht auch eine Stimme im Namen des großen französischen Publikums, das Meyerbeer während so vieler Jahre entzückt hat, sich hören ließe. Ja, meine Herren, segnen wir

mit dankbarem Herzen die inspirierten Männer, die, während wir mit den Leiden, Wechselfällen, Mühen und Bitterkeiten des Lebens kämpfen, sich in ihr Genie vertiefen und sich durch dasselbe bis in jene reinen Regionen erheben, von wo sie uns die Gesänge des Friedens und Trostes herniederbringen. Sie bringen nicht allein den ermüdeten Geistern erfrischenden Thau, sie sind auch gleichsam zwischen Nationen Vermittler. Das Interesse trennt die Völker; die gemeinsame Bewunderung eines Genies einigt sie ... Prophetische Melodien verkünden den Sieg der Humanität ... Freuen wir uns, wenn hier ein solches Wort erlaubt ist, daß dies ein Kind des harmoniereichen Deutschlands ist, das lange mit seinen bewältigenden Tönen das edle Frankreich entzückt hat. Es soll dies ein Grund mehr für den sympathetischen Akkord zwischen beiden Nationen sein. Möchte der Name Meyerbeer und das Andenken an unsere Trauer, die sich mit dem Schmerz des Volkes jenseits des Rheins vereint, ein Unterpfand mehr sein der Einigung der zwei schwesterlichen Nationen, die nichts trennen sollte, und möchte ein starkes und dauerhaftes Band sich herstellen zwischen dem Vaterland Mozarts und Beethovens und dem Vaterlande Herolds, Halévys und Aubers."

Von den unzählbaren öffentlichen Charakteren, welche der Leichenfeierlichkeit beiwohnten, seien noch außer den Genannten hervorgehoben: Magren, Marschall von Frankreich, Staatsminister Vaillant und General Mellixet.

Alle Redner rühmten begeisternd den Genius des gewaltigen Mannes, seine Geistes- und Herzenseigenschaften und nannten ihn den „Adoptivsohn" Frankreichs.

Am 6. Mai gegen Abend gingen die sterblichen Überreste Meyerbeers mittelst Extrazug nach Berlin ab, wo sie zwei Tage darauf — nach 7 Uhr Abends — eintrafen, auf dem Potsdamer Bahnhofe von einem Sängerchor begrüßt und dann nach dem Hause des Verewigten, Pariser Platz Nr. 6, gebracht. Von hier aus wurden sie am 11.

Mai mittags um 12 Uhr nach ihrer letzten Ruhestätte im Erbbegräbnis der Beerschen Familie auf dem jüdischen Friedhof vor dem Schönhauser Thor geleitet. In einem ganz schwarz dekorierten Zimmer erhob sich, umgeben von einer Fülle exotischer Gewächse, ein Katafalk, auf welchem der Sarg stand; derselbe, mit einer schwarzen, silberverzierten Decke überzogen, prangte in einer Fülle reich blühender Kränze; sechs Kerzen umstanden den Sarg, sechs Kandelaber den Katafalk und ein Lüster warf von der Decke herab seine hellen Strahlen auf den Sarg. Dicht vor demselben lagen auf schwarzem Kissen die zahlreichen Orden des Verstorbenen, neben dasselbe legte der königliche Kapellmeister Taubert ein weißes Atlaskissen mit einem Lorbeerkranz nieder. An der Spitze des Trauergefolges bemerkte man den Prinzen Georg von Preußen, den Fürsten Radziwill, den Hausminister v. Schleinitz, den Kultusminister v. Raumer, den Generalintendanten Grafen Redern, den Kommandanten von Berlin, General v. Alvensleben, den Oberhofceremonienmeister Grafen v. Stillfried-Alcantara, den Kammerherr v. Dachröden, den französischen Botschafter Baron von Talleyrand-Perigord, den italienischen Gesandten Herrn von Launay, den Oberbürgermeister von Berlin Seydel, unter Führung einer Deputation des Magistrats und der Stadtverordneten, eine Deputation der Akademie der Künste, die Direktoren des Friedrich-Wilhelmstädtischen, Wallner-, Victoria- und Kroll-Theaters, zahlreiche Professoren, Gelehrte, Künstler und Schriftsteller, sowie eine große Anzahl auch sonstiger hervorragender Männer aus allen Gebieten.

Blumen, von der Königin und den königl. Prinzessinnen, sowie Lorbeerkränze, von den königl. Hoforchestern in Dresden und Berlin gesandt, prangten als Weihgeschenke.

Um 12 Uhr erschien die Deputation des jüdischen Gemeindevorstands, welche den zur Leichenfeier aus Breslau berufenen Rabbiner Dr. Joël — bekannt als Religions-

philosoph — den Leidtragenden zuführte. Gleich darauf kamen diese letzteren: die Gattin, drei Töchter, der Schwiegersohn und die beiden Neffen des Verstorbenen. Die Feier begann mit einem Trauerchor, den Meyerbeer einst für gemischte Stimmen und zu dieser Gelegenheit der Musikdirektor Radecke für Männerstimmen in Musik gesetzt hatte. Der Gesang wurde von den Solisten der königl. Oper ausgeführt. Hieran schloß sich nun die ergreifende Gedächtnisrede des Dr. Joël, ungefähr also lautend: „An der Bahre eines Mannes von Weltruhm, der das Höchste erreicht hat und dessen Leistungen jede Stufe der Anerkennung erstiegen, sei es nicht angethan, Klagen zu erheben. Mancher, sage das alte Wort, erringe sich seine Wirksamkeit in einer Stunde, von dem Verewigten könne man sagen, jede Stunde seines Lebens habe ihm die Wirksamkeit erringen helfen; sei ja doch der Erdball, ja der Erdball Zeuge seiner Erfolge, denn die Sprache, die er gesprochen, bedürfe keines Dolmetschers, sie verlange keine Begrenzung durch Nationalitäten, sie bezaubere die Herzen der Hörer und bewege sie in ihren tiefsten Tiefen; seine Davidsharfe klang die lieblichsten Weisen und brauste zugleich den Sturm der gewaltigsten Empfindungen, mit jenem Sänger, dessen Alter er auch erreicht, könne er ausrufen: ‚Aus mir redet der Hauch göttlicher Begeisterung und sein Wort lebt auf meiner Zunge.‘ Es sei überflüssig, auf sein Leben hinzuweisen; was er gewollt und erreicht, das hat jedes fühlende Herz verstanden und werde es verstehen, bis in die fernste Zukunft. Habe er doch im weitesten Umfange Anerkennung gefunden, die Gnade seines Königs habe ihm geleuchtet und Aller Herzen, vom Throne bis zur Hütte, hätten ihm zugejauchzt. Nicht um ihn sollten wir klagen, sondern um uns, die wir ihn verlieren. Wann werde wieder ein Jünger deutscher Kunst erstehen, den willig und huldigend andere Nationen den Lorbeer um die Stirne winden? Wann — so wollte der Redner als jüdischer Geistlicher

hinzufügen — werde aus der Gemeinschaft der Bekenner der mosaischen Religion ein Genie wieder hervorgehen, um darzuthun, daß diese Religion nicht hindert, teilzunehmen an allem Hohen, Schönen und Edlen, was die Menschen erfreut, indem es sie fördert? Hervorgegangen aus einer Familie, die mehr als einen Sohn zur Ehre des Vaterlandes und der Menschheit erzogen, welche sich stets durch ideales Streben ausgezeichnet, und begabt mit einem Genie, welches sich schon in frühester Jugend bekundet hätte, zeige Meyerbeer ein Zusammentreffen glücklicher Verhältnisse, welche ihn zu einer Lichterscheinung am Himmel deutscher Kunst gemacht hätten. Sein Andenken und seine unvergänglichen Werke seien der einzige und beste Trost für seinen Verlust, und dieser Trost werde belebend fortwirken, so lange Menschen am Schönen sich erfreuen und am Idealen sich emporranken. Anregend und ermahnend leuchte sein Vorbild der Mit- und Nachwelt, denn nicht äußerer Glanz und Ruhm hätten ihn geblendet, in selbstschöpferischem Drange habe er gerungen und gestrebt, das Höchste zu erreichen, was er in seiner Kunst erreichen konnte. So werde sein verklärter Geist die Seinen trösten und Segen spendend für alle Zukunft wirken." — Gesang folgte dieser in flüchtigen Umrissen wiedergegebenen Rede, welche auf alle Anwesenden den ergreifendsten Eindruck machte. Nunmehr ward der Sarg von den Vorstehern der Beerdigungsgenossenschaft in den Leichenwagen gehoben und es ordnete sich der Zug wie folgt: Vorauf schritten unter Führung des General-Musikdirektors Wieprecht die vereinigten Musikchöre sämtlicher in Berlin befindlichen Kavallerie-Regimenter, 120 Bläser; die Musikmeister trugen umflorte Marschallstäbe, die Bläser umflorte Instrumente. Dann folgten in Vertretung des damals nicht in Berlin befindlichen General-Intendanten v. Hülsen der königl. Kapellmeister Taubert mit einem Lobeerkranz auf einem Kissen, umgeben von den Intendanturbeamten, Kanzleirat Heuser und Dr. T. Ullrich,

dem Schauspiel-Direktor Düringer und dem Opern-Regisseur Wagner. Darauf folgten der Kapellmeister Dorn mit dem Ordenskissen, umgeben von dem Kapellmeister Radecke und den Konzertmeistern Hubert Ries und Leopold Ganz; demnächst kam der mit Palmen geschmückte Leichenwagen. Zu beiden Seiten schritten die jüngsten Mitglieder der kgl. Kapelle, Palmen tragend. Hinter dem Leichenwagen schritten die Leidtragenden, der Schwiegersohn des Verstorbenen, Rittmeister Baron v. Korff, und seine beiden Neffen, Jules und George Beer, daran schlossen sich die Mitglieder der königl. Kapelle, der königl. Theater, Deputationen u. s. w., endlich eine lange Wagenreihe, eröffnet durch die sechsspännigen Galawagen Ihrer Majestäten des Königs und der Königin, wie der königl. Prinzen. Als der Zug, der eine dichte Menschenmasse herbeigeführt hatte, am Opernhause anlangte, ward eine riesige Trauerfahne auf dem Dache sichtbar, der männliche Opernchor trat auf die Rampe heraus und sang hier „Was Gott thut, das ist wohlgethan", darauf reihten sich die Choristen dem Zuge ein, der nun den Weg zum Friedhof vor dem Schönhauser Thore einschlug. Hier war der Eingang wie die Halle schwarz dekoriert. Unter der letzteren ward der Sarg abgesetzt, der Theaterchor sang Bernhard Anselm Weber's tiefergreifende Komposition des bekannten Liedes: „Rasch tritt der Tod den Menschen an." Dr. Joël recitierte die hebräische Trauerliturgie und sprach ein ergreifendes Gebet. Dann ward der Sarg in die Familiengruft getragen und hier neben den Eltern des Komponisten begesetzt. Die jüngste Tochter des Meister folgte bis an die Gruft. — Die Sonne, welche die Laufbahn des Meisters erleuchtet, strahlte hell und mild erwärmend auf seinem letzten Gange.

Einige Wochen nach dem Tode des großen Musikers gastierte der bekannte Tenorist Albert Niemann am Berliner Opernhause als Prophet, und Botho von Hülsen, der General-Intendant, benutzte diesen Anlaß, um jene

Glanzvorstellung zu einer Art von Trauerfeier für den einstigen königl. Generalmusikdirektor zu gestalten. Die Witwe Hülsens erzählt darüber in ihrem Buch: „Unter zwei Königen“ das Folgende:

„Es war die erste Meyerbeersche Oper, welche nach dem Tode des Komponisten in Berlin zur Aufführung gelangte, und somit eine würdige Veranlassung zu solcher Glorifikation des Verblichenen bot. So hatte sich denn Hülsen eine Ovation erdacht, welche dem Publikum und den Verehrern des Meisters eine schöne Genugthuung bereitete. Am Schlusse des vierten Aktes entrollte sich der Vorhang vor einem wundervoll gestellten „Lebenden Bilde“, welches die Hauptfiguren der Meyerbeerschen Opern, wie „Selica“, „Alice“, „Valentine“, „Bertha“ u. s. w. zeigte. Über demselben war die Büste Meyerbeers aufgestellt, welche die schöne De Ahna mit einem Lorbeerkranz krönte. Es war eine glückliche Idee, und der schon durch Niemanns wunderbaren Gesang und dessen vollendete Darstellung der Titelrolle aufs Höchste gesteigerte Enthusiasmus der Zuschauer wußte sich nicht genugsam zu bethätigen.“

Doch nicht allein in Paris und Berlin huldigte man dem Manen des Verblichenen; auch in zahlreichen anderen Städten wurden zu seinem Andenken sinnige Erinnerungsfeierlichkeiten veranstaltet und in Wort und Schrift fanden seine Leistungen und Verdienste lebhafteste Anerkennung. Die Stadt Montauban schrieb einen Preis für das beste Gedicht auf Meyerbeer aus; in Berlin und Paris wurden ihm Büsten errichtet, Straßen nach ihm genannt — kurz, alle jene ruhmvollen Akte, womit eine dankbare Nachwelt ihre großen Söhne feiert, fanden auch hier statt.

Den wohlthätigen und hochherzigen Sinn dieses Mannes bekundete auch sein 1863 aufgesetzter letzter Wille. Er vermachte zahlreiche Legate, u. A.: 10,000 Thaler für die Gründung einer Meyerbeerstiftung in Berlin, welche von den Zinsen alle zwei Jahre einen verdienstvollen Stipen-

diaten auf die Kunst- und Studienreise nach Paris, Italien und durch Deutschland zu schicken hat, 10,000 Francs der „Société des auters et compositeurs dramatiques“ in Paris, 10,000 Francs dem Pariser Tonkünstlerverein, 1000 Thaler dem jüdischen Krankenhause und dieselbe Summe dem Auerbachschen Waisenhause in Berlin, 500 Thaler dem Luisenstift in Berlin, 300 Thaler der Krankenkasse des Berliner Tonkünstlervereins u. s. w.

---

7. Die erste Aufführung der Afrikanerin in Paris.

(1865.)

Der große Tag, epochemachend in den Annalen der Pariser Oper, war der 28. April 1865, als zum erstenmale die nachgelassene Oper Meyerbeers „Die Afrikanerin“ in Scene ging. Die Partitur derselben hatte der Komponist laut letztwilliger Verfügung durch Fétis, den Direktor des Brüsseler Konservatoriums, einer gründlichen und sorgfältigen Revision unterziehen lassen. Obschon die Aufführung sechs Stunden dauerte, war die Begeisterung eine ganz außerordentliche, noch nicht dagewesene. Wenn das Meyerbeer erlebt hätte! Das Haus war überfüllt und der Jubel und das Bravorufen desselben wollte kein Ende nehmen. Den toten Meister repräsentierte die Büste, welche erscheinen mußte, um feierlich gekrönt zu werden. Wie die drei anderen großen Opern des Meisters, und vielleicht in noch höherem Grade wie sie, trat auch dieses Werk seinen Triumphzug durch die Welt an. Es erschien bald darauf in London, Madrid, Berlin und Darmstadt — überall Stürme des Beifalls entfesselnd. Der monumentale Schwanengesang wird voraussichtlich die Zeiten überdauern und schon dieser allein hätte ausgereicht, um dem Komponisten die Unsterblichkeit zu sichern.

Sehr interessant urteilt Heinrich Dorn in seinen „Memoiren“ über diese erste Vorstellung, welcher er beiwohnte. Er sagt dort u. a.: „Die Aufführung war ganz vortrefflich, die Kapelle überraschte mich weniger — auch stand ich noch unter dem Eindruck der virtuosen Leistung des Münchener Orchesters, welches im „Tristan“ ungleich größere Schwierigkeiten zu überwinden hatte, als das Pariser in der Afrikanerin. Das Ensemble ließ nichts zu wünschen übrig, und die Selica (Saxe, jetzt Saß), die Inez (Battu), Vasco (Naudin) und Nelusco (Faure) sangen und spielten meisterhaft ... Das Libretto enthält gesunde Gedanken, deren sprachliches Gewand (man urteile nicht nach der deutschen Übersetzung) für mehr als nur „metrische Prosa mit Endreimen“ gelten darf; es ist durchweg in natürlich fließender Sprache und wohllautenden Versen geschrieben und an einigen Stellen, wie z. B. in der Ballade von Adamastor und in Selicas großer Schlußscene erheben sich Sinn und Wort zu wirklicher Poesie ... Derjenige, welcher die Musik, wie es Mozart gethan hat, für eine allgemeine Sprache erklärte und welcher unbekümmert um spezifisch französische, italienische und deutsche Anschauungen mit dem Grundsatz: „mundamus sum“, dem Eklekticismus huldigte, alle Fesseln der Nationalität abstreifte und dagegen nur das absolut Menschliche in Anspruch nahm, war Meyerbeer. Wie eine dialektfreie Sprache die einzig richtige ist, so halte ich in der Musik, vorzugsweise aber in der dramatischen, die Verschmelzung der nationalen Elemente als die höchste Aufgabe, als die Aufgabe, die bis jetzt nur Mozart vollständig gelöst hat; von allen Neueren aber ist ihrer Lösung der verstorbene Meyerbeer am nächsten gekommen. Möge man in seinen Opern mancherlei Gemeinplätze, verfehlte Anläufe, unwürdige Konzessionen, mitunter sogar überspannte Forderungen an Gesangeskunst, welche bei einem solchen Meister doppelt schmerzen — möge man all’ diese Fehler heraussuchen — die ungeheuren Erfolge seiner

Werke hat er jedoch nicht etwa diesen Mängeln, welchen ja trotzdem das große Publikum zujauchzte, sondern dem überwiegenden Vorzuge zu danken, daß er in einer allgemein verständlichen, kosmopolitischen Tonsprache redete."

Nicht nur die Musik und die Darsteller fascinierten das Publikum, sondern auch die ganz unerhörte Dekorationspracht. Wenn Meyerbeer auch in allen seinen Opern auf den Pomp der Ausstattung einen großen Wert legte, so schuf er hier bisher kaum möglich gehaltene Wunder der Scenerie. Die afrikanische und asiatische Welt mit all' ihrer Farbenpracht that sich dem Auge des Zuschauers auf und er wurde nicht müde, die großartige Scenerie zu bewundern.

Das Scribesche Libretto ist mit großem Geschick abgefaßt. Es hat eine große Fülle dichterischer Scenen und effektvoller Situationen und bietet dem Komponisten reiche Veranlassung, seine ganze Kunst der Instrumentierung zu zeigen und sein Genie zu entfalten. Dr. Schucht hat recht, wenn er behauptet, daß das wunderbare Kommando des Meisters über alle orchestralen Mittel und Hilfsquellen, die seltene Macht der malerischen, dramatisch-ausdrucksvollen Instrumentalfärbung sich hier im höchsten Maße bekunden. Hauptsächlich zeige er sich wieder als der große Meister dramatischer Darstellung; er entfalte eine wahre Virtuosität in der Charakteristik der Menschen und Situationen: „Die musikalische Lokalfärbung ist hier trefflich vorhanden. Die Musik versetzt uns schon ohne Hilfe der Worte in jene blütenreiche Tropenzone und zeichnet Selicas und ihres treu liebenden Begleiters Neluscos Charakter ganz nach ihrem Naturell. Südlicher Lokalton, tropischer Blütenduft umweht uns in allen jenen Scenen, welche auf Indiens Erde spielen. Dabei redet die Musik die Sprache der Gefühle so deutlich klar, daß man der Worte gar nicht bedarf, um die geschilderte Seelenstimmung zu verstehen. So entfaltet sich

die echt psychologische dramatische Darstellungsweise in dieser Oper meisterhaft."

Aus diesem Werke ersieht man, daß die Schöpferkraft des Komponisten noch in hohem Alter ungebrochen war. Natürlich hat auch „Die Afrikanerin" zahlreiche Schwächen und Mängel, aber die Vorzüge sind überwiegend. Das herrliche Duett zwischen Selica und Vasco de Gama im 4. Akt, Selicas Sologesang, die Sterbescene und noch einige andere Nummern gehören mit zu dem Schönsten in der gesamten Opernlitteratur.

---

8. Der Tondichter und der Mensch.

Während man zu Lebzeiten und noch mehrere Jahrzehnte nach dem Tode des Komponisten, als seine Opern die musikalische Welt beherrschten, vielfach Meyerbeer überschätzte, wird er gegenwärtig — namentlich von den Anhängern Richard Wagners — sehr unterschätzt, zuweilen sogar als ein bloßer Faiseur, als musikalischer Windbeutel hingestellt. Schon die Thatsache, daß seine Opern bis zum heutigen Tage eine außerordentliche Anziehungskraft auf das Publikum ausgeübt haben und noch ausüben, hätte seine prinzipiellen Tadler stutzig machen sollen. Wie viele einst berühmte und oft gegebene Tonwerke sind heute vergessen! Wie viele Komponisten leben nur noch in der Musikgeschichte fort! Die zähe Lebenskraft der namhaftesten Meyerbeerschen Opern beweist, daß jene Vorzüge, welche denselben ursprünglich so glänzende Erfolge gesichert, auch heute noch entzücken, nämlich: die dramatische Kraft, der große Reichtum an charakteristischen Melodien, die geistvolle Verwendung der Orchesterinstrumente zur Verdeutlichung der darzustellenden Charaktere und Situationen, sowie die Kunst, für Sing-

stimmen zu schreiben. Ein Kosmopolit durch und durch, hatte Meyerbeer überdies die seltene Gabe, den Kunstgeist der hervorragendsten Musiknationen: Deutschland, Italien und Frankreich, sich anzueignen und zu einem eigenartigen harmonischen Ganzen zu verschmelzen, wie es die französische große Oper erheischt. Wenn dieses große und glänzende Talent nicht von dem brennenden Ehrgeiz getrieben worden wäre, unter allen Umständen, Effekt zu machen und zuweilen auf Kosten des Wahren und Schönen den Beifall der großen Menge zu erwerben, wenn er sich nicht in Äußerlichkeiten zu sehr gefallen und das künstlerische Gewissen erstickt hätte, so gehörte Meyerbeer zu unseren großen Meistern wie Mozart und Weber; obschon einige berufene Musiker, wie der soeben citierte Heinrich Dorn, ihn selbst mit seinen Fehlern einem Mozart an die Seite stellt. Freilich gleicht Meyerbeer gewiß darin dem göttlichen Mozart, daß die Stile dreier Nationen in seinen Werken hervortreten.

Im allgemeinen wird man Licht und Schatten gerecht verteilen müssen. Die Schmähungen Richard Wagners wie die Verhimmelungen Heinrich Heines sind hier gleich unangebracht: in medio tutissimus ibis! Das treffendste Wort über die Meyerbeersche Musik hat August Wünsche gesprochen, wenn er sagt: „Meyerbeer war hochbegabt und wußte sich bedeutende Ziele zu stecken. Neben der reichen Kenntnis der Stilarten der verschiedenen Nationen stand ihm ein reicher Melodienfluß zu Gebote und die Fähigkeit, diesen in charakteristischer Weise auszuprägen. Seine Deklamation ist, wo ihn nicht äußere Gründe davon ablenken, meist richtig durchgeführt, in der Behandlung der Instrumentation ist er der Vorläufer dessen, was in der deutschen Schule später so großartig gelöst wurde. Die Eigentümlichkeiten jedes Instruments und die Wirkungen ihrer Kombinationen hat er auf das gründlichste studiert. Ebenso kannte er das wichtigste Instrument, die menschliche Stimme,

genau. Dazu kommen Einsicht in die Bedeutung und Wichtigkeit des Textes, Verständnis der Ökonomie des Dramas mit seinen Bedingnissen, um auf die Hörer zu wirken; nicht minder große Kenntnis des inneren Getriebes des Bühnenwesens. Meyerbeer gab aber seine besten Ideen und Ziele schnell auf, wenn entweder sein Textdichter Scribe oder sonst jemand, dem er glaubte, ihn vor diesem oder jenem Kunstmittel warnte. Diesem Sichfügen in die Laune des Publikums, diesem Suchen und Haschen nach äußeren Effekten ist es hauptsächlich zuzuschreiben, wenn seine Werke nicht die Bedeutung erhalten konnten, die sie bei ihrem ersten Erscheinen sich zu erobern schienen. Von jenem Stahle des Charakters, der nach eigener Einsicht und Überzeugung vorgeht und den Hörern zumutet, sich allmählich in die Kunstgesetze einzuleben, waren in seinem Wesen kaum Spuren zu finden."

Noch ein anderes, nicht minder bedeutsames, Moment verhinderte seine dauernde Beherrschung der musikalischen Welt. Ich bin ganz der Ansicht August Wünsches, daß das historische Drama wohl gesprochen sich ausführen lasse, gesungen aber nie vollständig befriedigen könne. Jedes historische Moment bedürfe einer Menge Erläuterungen und Motivierungen, die uns erst in den Geist der Zeit versetzen. Der Oper sei nicht Raum gegeben, alle diese Vorarbeiten zu vollenden; werde es aber versucht, so geschehe es stets auf Kosten des Zusammenhanges. Wohl könne die Oper historische Charaktere färben und durch Anklänge an Nationalgesänge das Kolorit eines jeden Volkes richtig zeichnen, aber die eigentliche geschichtliche Handlung, die bewegenden Motive, die Breite und Tiefe des ganzen Vorganges können nur im gesprochenen Drama beherrscht werden. Die Hugenotten wirkten nicht deshalb, weil sie uns den Geist des historischen Vorgangs vorführen, sondern weil bedeutungsvolle Abschnitte aus dem Leben einzelner Menschen, Liebende, die unter den Einflüssen von Konflikten

leiden, unser Interesse auf sich ziehen. Die Katholiken und Hugenotten bleiben uns im ganzen Werke Nebensache, so scharf sie auch charakterisiert sind. Raoul, Valentine und die umgebenden Persönlichkeiten bilden die Hauptsache.

Trotz alledem kann die Opernlitteratur auf Werke wie „Robert", „Hugenotten", „Prophet" und „Afrikanerin" stolz sein! Ist auch der Weltruhm und die Weltbühnenherrschaft Meyerbeers nicht mehr so fest gegründet, wie vor zwei Jahrzehnten, so kann doch aufs neue die Zeit kommen, wo Meyerbeer wieder empor kommt und Wagner in den Hintergrund tritt. Bei aller Verehrung Wagners kann man es nur lebhaft bedauern, daß dieser leidenschaftliche Maestro dem kosmopolitischsten unter allen Komponisten sein Judentum — Siehe: „Das Judentum in der Musik" — vorwarf und gegen ihn förmlich ein donnerndes Anathema schleuderte! Es erscheint mir unmöglich, daß eine ganze gebildete Welt sich irren konnte, und jene Welt erhob Meyerbeer auf den Schild ... Nun ist es Zeit, daß auch wir gerecht werden und das Gute, Edle und Herrliche, welches uns dieser Genius gespendet, objektiv beurteilen und dankend anerkennen! Wahrlich, wenn ein Mann wie Karl v. Rotteck im 10. Band seiner „Allgemeinen Geschichte" dem Komponisten sein Recht werden läßt, so müssen auch wir uns bestreben, sine ira et studio an die Würdigung dieser eigenartigen und hochinteressanten Erscheinung am musikalischen Himmel zu gehen. Und Karl von Rotteck schreibt treffend an gedachter Stelle unter anderem:

„Der Fortschritt, den Meyerbeer in den Hugenotten machte, liegt vorzugsweise in der fast durchgehenden Charaktereinheit dieser Oper. Auch das durch die Kunst gebotene Gesetz der Steigerung geht in weiser Berechnung vom ersten bis zum fünften Akt durch die ganze Oper. Die auf dem historischen Hintergrunde hervortretenden Helden und Heldinnen werden in einer Weise individualisiert, die wir in gleicher Vollendung nur in Mozarts „Don Juan"

und bei Gluck wiederfinden. Hier ist weder Dekoration, noch Gruppierung, weder Sonnenaufgang noch Krönungszug ein bloßes scenisches Blendwerk, sondern alles trägt im innigsten Verein mit Musik und Dichtung dazu bei, den Rahmen des historischen Bildes zu vollenden. Alles tritt uns in großen und zusammenhängenden Bildern entgegen, und so gewaltig die Zeichnung im großen Ganzen ist, so bewundernswert ist auf der andern Seite die Ausfeilung im einzelnen. Den kleinsten Aufwallungen, den zartesten Nüancierungen der Empfindung verleihen die Töne Ausdruck; das Orchester ist zum unmittelbaren Organ der Seele geworden und malt ebensowohl Scenen von großartigster Leidenschaft, wie den kleinsten Vorfall in der Handlung."

Man mag nun über den Musiker Meyerbeer wie immer denken, als Mensch steht er rein und edel da und unterscheidet sich hierin zu seinem Vorteile von seinem grimmen Rivalen Wagner! Hier nur einige Charakterzüge zur Kennzeichnung seiner Individualität.

Wie ich schon erwähnt habe, war er ein sehr zärtlicher Sohn voll tiefer Empfindung. Wohlthätig und herzensgut, spendete er den Armen mit vollen Händen. Niemand ging leer aus. Besonders thatkräftig unterstützte er Künstler, Dichter und Schriftsteller — und er gab, was so wenige kennen, mit Takt und Diskretion. Die Rechte wußte nicht, was die Linke that! Erst kürzlich hat Alexander Weill die an ihn gerichteten Briefe Meyerbeers veröffentlicht, aus welchen deutlich genug zu ersehen ist, wie dieser in uneigennützigster Weise gleich bereit war zu helfen. Jener erzählt nun die nachstehenden Daten, die für sich sprechen und keines Kommentars bedürfen:

„Meyerbeer erfuhr von Heine, daß ich in Paris mit 70 Franken monatlich lebe und daß ich, da die ‚Elegante Welt' nur alle drei Monate ihre Mitarbeiter bezahlte, fünf Wochen in Paris mit 25 Franken gelebt habe. Und dies war der Wahrheit gemäß. Meyerbeer, der mir aus Baden,

ohne daß ich einen Heller von ihm verlangte, 200 Franken geschickt hatte, obschon ich nie ein Wort über ihn schrieb und er meine Bewunderung seines Genies kannte, sagte zu mir:

„‚Sie verdienen eine Tugendrente zur Belohnung, daß Sie mit einer so kleinen Summe in Paris leben können, und ich bin dessen sicher, daß Sie reich werden...‘

„Einige Wochen später kündigte Meyerbeer mir an, daß er auf Heines Bitte mir 30 Franken monatlich für meine Miete zusichere. Ich nahm das Anerbieten brüderlich an, und Meyerbeer bezahlte mir in der That meine Wohnung in der Rue du Croissent während zwei Jahren. Sobald ich, dank meiner französischen Feder, das drei- und vierfache verdiente, bat ich ihn, diese Gabe einem anderen zukommen zu lassen, und dieser andere war ebenfalls ein deutscher Journalist... So karg Meyerbeer für seine eigene Person war, für andere war er sehr wohlthätig. Er gab nie weniger wie 100 Franken jedem Bedürftigen, den ich ihm empfahl.“

Meyerbeer war ein treuer Freund seiner Freunde, lauter wie Gold, stets hilfsbereit und aufopferungsfreudig. Dies beweist schon die Liebe, womit Männer wie Karl Maria von Weber an ihm hingen. Selbst Richard Wagner, welcher in seiner Schrift: „Das Judentum in der Musik“ und auch sonst den Meister aufs Schärfste befehdete, hat zahlreiche Freundschaftsbeweise von ihm erhalten. Wir wissen, daß Meyerbeer den armen und verbitterten Komponisten, welchen er 1840 in Paris kennen lernte, wiederholt unterstützte, sich seiner nach Kräften annahm und ihm Beschäftigung bei dem Verleger M. Schlesinger verschaffte. Er brachte ihn auch mit dem Direktor der großen Oper zusammen. Durch seine Befürwortung wurde die Aufführung des „Rienzi“ und des „Fliegenden Holländers“ in Berlin durchgesetzt. In einem Briefe Wagners an Meyerbeer heißt es: „Innig verehrtester Herr!“ und derselbe ist unter-

zeichnet: „Ihr ewig getreuer ...“ Er hofft, ihn, seinen „verehrten Herrn und Meister bald wieder einmal persönlich begrüßen zu können.“ —

Auf Meyerbeers Antrag erließ der König von Preußen den Befehl, daß jährlich wenigstens drei deutsche Opern-Novitäten — von lebenden Komponisten gegeben werden müssen, während zu Spontinis Zeiten in manchem Jahre keine einzige neue deutsche Oper in Scene ging.

Nebenbei sei noch erwähnt, daß auf seine Veranlassung die Gehälter der Hofkapelle in Berlin um 9000 Thaler jährlich erhöht wurden und es erfolgte auf seinen Antrag die Kabinettsordre, daß kein neues Mitglied des Orchesters unter einer Jahresgage von 300 Thalern angestellt werden dürfe, während vorher junge, talentvolle Kammermusiker oft sieben Jahre lang sich mit dem kargen Gehalte von 150 bis 200 Thaler begnügen mußten.

Auf sein Betreiben fand jene glänzende und lukrative Vorstellung der „Euryanthe“ zum Besten des Weber-Denkmals, unter seiner Direktion und der Mitwirkung von Jenny Lind, statt, welche 2000 Thaler einbrachte.

Für die klassische Musik hatte er von jeher geschwärmt, ganz besonders aber in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens, als er sich wieder dauernd in Berlin niedergelassen. So schreibt er einmal unter dem 6. April 1857, als er über den Berliner musikalischen Geschmack sich ausspricht, u. a.:

„Ich würde den Winter stets in wärmeren Ländern verleben, wenn man dort nur einige Konzerte klassischer Musik mit anhören könnte, wie wir sie hier alle Tage haben. Glauben Sie mir, wenn man weiter gar nichts zu hören bekommt, als lauter italienische und französische Opernmusik, wenn einem auf allen Straßen und Plätzen nur Verdische und Donizettische Stücke entgegentönen, so sehnt man sich nach gediegener, klassischer, deutscher Musik, wie der Wüstenreisende nach einem Trunk frischen Was-

sers. Die Quartette und Sinfonien unserer klassischen Meister, auch manche Werke von unseren jüngeren Komponisten sind es, welche mich länger hier fesseln, als es meiner Gesundheit dienlich ist. Paris macht zwar eine rühmliche Ausnahme von ganz Frankreich und Italien, dort hört man nicht nur in einigen Cirkeln die Werke unserer klassischen Meister, man hört sie auch in einer Vollendung, wie wohl nur von den ausgezeichnetsten Kapellen Deutschlands. Die Beethoven'schen Symphonien und Quartette werden mit der höchsten Technik ausgeführt, deren Geist und Charakter mit solch' ästhetischer Schönheit und Wahrheit zur Darstellung gebracht, wie es der Schöpfer kaum geahnt haben wird. Da Sie mehrere Beethovensche Quartette von den Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle gehört haben und sehr enthusiasmiert waren, so wird Ihnen meine Schilderung nicht als übertrieben erscheinen. Leider ist die Zahl dieser Kunstgenüsse zu klein, weil sie nur ein kleines Publikum haben. Die Mehrzahl der Pariser wie fast aller Südländer, liebt und genießt nur Opernmusik und will dieselbe nicht nur im Theater, sondern auch in allen Konzerten hören. Ich habe manchen Winter in Paris verlebt und sehr oft klassische Meisterwerke in höchster Vollkommenheit der Auffassung und Ausführung mit angehört: Berlin bietet aber dergleichen mehr und hat hierin Vorzüge, wie keine zweite Stadt der Welt."

Meyerbeer war im Punkte der künstlerischen Ehre sehr empfindlich, ohne jedoch im geringsten nachtragend zu sein. Um seinen Angreifern und Gegnern den Mund zu stopfen, wandte er allerdings manchmal recht schlaue Mittel an. Ein belustigender Zug aus dem Leben des Komponisten mag am besten seine Taktik kennzeichnen:

Der Kritiker Fiorentino griff Meyerbeer im Pariser „Pays" wiederholt aufs Heftigste an. Ein Freund des Maestro besuchte eines Tages den Besitzer dieses einst sehr einfluß-

reichen Blattes, Mirès, und es entspann sich zwischen beiden der nachstehende Dialog:

„Kennen Sie," fragte der Abgesandte Meyerbeers, „den Komponisten der Hugenotten?"

„Nein, ich habe ihn niemals gesehen," antwortete Mirès.

„Nun, das ist merkwürdig! Gestern sprach er mit mir unausgesetzt von Ihnen. An Ihrer Stelle würde ich ihm einen Besuch machen."

„Ah, er rühmte mich! Noch in diesem Augenblick gehe ich zu ihm," sagte Mirès, der sehr eitel war.

Zehn Minuten später steigt er aus dem Tilbury und macht dem Komponisten seine Aufwartung. Natürlich war der Besuch erwartet. Herr Mirès, aufs höchste geschmeichelt durch den ihm zu teil gewordenen Empfang, plaudert eine Stunde mit dem Maestro, entzückt von dessen liebenswürdiger Freundlichkeit; plötzlich sagt Meyerbeer im ruhigsten Tone:

„A propos! Man greift mich in Ihrem Blatte an; ist Ihnen das bekannt?"

„In meiner Zeitung? Im ‚Pays'? Man sollte sich das erlauben?"

„Ich war davon überzeugt, daß Sie keine Ahnung von diesen Artikeln hatten," unterbrach ihn Meyerbeer.

„Nein, wahrhaftig, ich versichere Ihnen! Ich werde den Redakteuren gehörig den Kopf waschen!"

Am selben Abend gab's im Redaktionsbureau des „Pays" einen gewaltigen Auftritt. Herr Mirès rief wütend, zu Herrn Fiorentino gewandt:

„Ich verbiete Ihnen in Zukunft meinen Freund Meyerbeer anzugreifen."

„Aber ..."

„Keine Widerrede! Sie müssen eine unbegrenzte Achtung für sein Genie hegen."

„Was Sie sagen!"

„Ja, ich will es. Entweder — oder! Wenn Sie sich

nicht in aller Form verpflichten, Meyerbeer mit Liebe zu behandeln, werde ich das Amt der Kritik einem anderen übertragen. Adieu! Ich habe mein letztes Wort gesagt" — und mit der Miene eines Imperators verabschiedet der Zeitungspascha den Kritiker. Seit jener Zeit gehörte der Pays zu den größten Bewunderern des Komponisten.

Der Presse legte dieser, wie schon hervorgehoben, eine große Bedeutung bei und suchte sich deren Anerkennung auf alle Weise zu erringen.

Noch im Jahre 1856, als sein Weltruf längst begründet war, bittet er recht inständig einen musikalischen Kritiker, seinen Werken in einer Abhandlung gerecht zu werden. Er schreibt ihm u. a.: „Ich muß offen gestehen, daß es auch mir sehr angenehm sein wird, wenn Sie meine Opern, meine Kompositionsthätigkeit in einer längern Abhandlung ausführlich besprechen und unparteiisch würdigen wollen. Ich werde sehr gern bereit sein, Ihnen zu diesem Zwecke die Partituren aller meiner Werke zu schicken, wenn Sie die Mühe des Durchlesens nicht scheuen, denn es würde viel Zeit erfordern. Außerdem kann ich Ihnen gedruckte Biographien zur Verfügung stellen und werde jederzeit sehr gern bereit sein, Ihnen mündlichen Aufschluß zu geben über alles, was Sie zu wissen wünschen."

Gleich Napoleon I. und vielen anderen großen Männern war auch Meyerbeer sehr abergläubisch. Er besuchte vor der Aufführung seiner Werke, wie glaubwürdig versichert wird, die Madame Lenormand, die bekannte Wahrsagerin.

Bei den Proben seiner Opern war er furchtsam. Er befragte den Erstenbesten, ja jedermann um Rat; der Maschinist, der Souffleur, selbst der Pompier mußten für ihn die Rolle von Molières Dienerin spielen. Er hörte sie an, trug ihrer Meinung Rechnung und vertraute dem Urteil dieser unbefangenen und naiven Ohren. Sobald aber die Oper einmal aufgeführt war, und der Erfolg sich heraus-

gestellt hatte, wechselte der Maestro seine Rolle; er befragte niemand mehr; man mußte ihm in allem nachgeben und sein Eigensinn artete in dieser Beziehung zuweilen in Härte aus.

Er komponierte überall: auf den Straßen, Unter den Linden, auf den Boulevards, längs den Promenaden. Er pflückte seine Melodien und Eingebungen, wie man Blumen pflückt.

Der merkwürdige Mann hatte gewisse Abneigungen, so z. B. vor Katzen und vor nervösem Gesichtszucken, was ihm außerordentliches Unbehagen bereitete.

In seinem Verkehr war er überaus liebenswürdig, zuvorkommend, voll Rücksicht und Lebensart. Er gab sein Geld wie ein großer Herr und ein nicht an dem Mammon klebender Künstler aus.

Dieser edle und zartfühlende Mensch machte aber keinen Schwall von Redensarten und leeren Komplimenten, sondern seine Worte waren aufrichtig und vom Herzen kommend. Niemals machte ihn sein Weltruhm und sein großer Reichtum verblendet und überhebend. Im allgemeinen lebte er ziemlich einfach; großer Luxus war ihm fremd. So hielt er sich z. B. nie eine Equipage, sondern ging immer zu Fuß. Als man ihn einst in Paris befragte: „Warum denn, lieber Meister, leben Sie mit Ihren drei- bis vierhunderttausend Francs Renten in einem möblierten Gasthause ohne Aufwand, ohne Fuhrwerk, von einem einzigen Diener bedient?“ — „Vor allen Dingen,“ antwortete er, „bin ich Künstler und es ist eine meiner Genugthuungen, mir zu sagen, daß ich seit meinem siebenten Jahre hätte von meiner Musik leben können. Ich habe in Berlin einen Hausstand, der meinem Vermögen entspricht; ich will nicht in Paris meine Kollegen verdunkeln und den Reichen spielen; ich verlange keine Prämien für meine Werke, und wenn ich die Verfassergebühren annehme, welche durch die Verträge geregelt sind, so geschieht das, damit man nicht sagen könne, daß

ich zu herabgesetzten Preisen arbeite aus Verachtung gegen die Theater-Benefice." — Auch wenn er zeitweilig in seinem Hotel in Berlin weilte, dessen Pracht und Reichtum, welche die Interessen seines Vermögens und seines Ruhmes gewesen, er seiner Frau und seinen Töchtern überließ, zog er sich in ein kleines Zimmer zurück, lebte dem Klavier und den Partituren und ließ nur den Diener ein, der ihm sein einfaches Essen brachte.

Im Urteil über die Leistungen anderer Komponisten war er sehr zurückhaltend. Fällte er aber ein solches, so fiel es stets mild und nachsichtsvoll aus; er nahm jedoch von allem Notiz, interessierte sich für alle Erscheinungen in Kunst und Wissenschaft und bewahrte noch in hohem Alter viel geistige Regsamkeit und Jugendfrische. Meyerbeer besaß, nach Goethes Ausspruch, jene Jugend des Geistes, die uns nie verfliegt, welche hochbegabten Männern oft noch im Greisenalter zu eigen ist und sie befähigt, noch am Rande des Grabes Hervorragendes zu schaffen.

Ich habe schon wiederholt von der innigen Mutterliebe des Komponisten erzählt. Seine Verehrung für dieselbe war grenzenlos. Am Tage der ersten Vorstellung von „Robert der Teufel" in Paris empfing er einen Brief seiner Mutter, mit der Aufschrift: „Zu eröffnen nach der ersten Vorstellung des Robert." Als nun am Abend der Vorhang zum letztenmale gefallen war und das jubelnde Publikum den großen Triumph des Komponisten stürmisch bezeugte, erbrach dieser den Brief und fand darin die folgenden Worte:

„Der Herr segne und behüte dich!
Er lasse sein Antlitz leuchten über dir!
Er bewahre dich und schenke dir den Frieden!
Deine Mutter."

Dieser Brief wurde für Meyerbeer ein wahrer Talisman. Stets trug er ihn in einer Brieftasche bei sich und

oft ging er in sein Zimmer zurück, um diese Brieftasche zu holen, wenn er sie ja einmal zufällig hatte liegen lassen. —

Mögen schließlich einige Anekdoten diese Biographie beschließen, wie sie von seinen Zeitgenossen berichtet werden.

Als der Prophet in Paris einstudiert wurde, leitete Meyerbeer größtenteils selbst die Proben.

Eines Tages fand er die Ausführung eines Finale noch etwas dürftig im Klange und erklärte, daß noch eine dritte Flöte nötig sei. Nestor Roqueplan, der damalige Direktor der großen Oper, engagierte mit der größten Bereitwilligkeit noch einen Flötisten. Der betreffende Künstler erscheint auch bei der nächsten Probe und will seinen Platz einnehmen. Da aber erhebt sich im Orchester ein oppositionelles Gemurmel: die Herren Musiker behaupten, an und für sich schon nicht Platz genug zu haben und erklären, nicht spielen zu können, wenn noch ein neuer Ankömmling hinzukäme und den unzulänglichen Raum noch mehr beschränke. Meyerbeer findet diese Klage gerechtfertigt und ersucht den Direktor, einige Sperrsitze zum Orchester zu schlagen, damit die Herren Musici bequemer sitzen können. „Unmöglich,“ entgegnete der Direktor, der über diese Zumutung ganz entsetzt ist, „das sind abonnierte Plätze, die ich nicht opfern kann!“ — „Sie haben vollkommen recht, entgegnete der Komponist ganz gelassen, „aber das Orchester hat auch recht, und so wird nichts übrig bleiben, als daß ich das Finale ändere und es für zwei Flöten einrichte. Ich bitte Sie also, meine Partitur zurückzugeben.“ — „Teufel,“ entgegnete Roqueplan, der Meyerbeer sehr wohl kannte und die Partitur mit einer Hand festhielt, „wann bekomme ich sie wieder?“ — „Je nachdem,“ sagte Meyerbeer, „ich reise vorläufig nach Berlin und vielleicht nach einem Jahre, wenn ich wieder nach Paris komme, so . . .“ Der Direktor läßt den Meister nicht ausreden. „Maschinist,“ ruft er mit Löwenstimme in die Coulisse; „gehen Sie augenblicklich zum Tischler und sagen Sie ihm, daß er mir Sperrsitze zum

Orchester schlagen soll, damit die Herren da unten besser sitzen können!" Diese Anordnung befriedigte Meyerbeer und die Probe nahm ihren ruhigen Fortgang. —

Bevor Meyerbeer berühmt geworden war, stand er mit Rossini in bestem Einvernehmen. Im Jahre 1825, als die erste Vorstellung des „Crociato" vor sich gehen sollte, fand folgende Wette zwischen beiden Tonsetzern statt. Meyerbeer schien besorgt. Man hatte ihm den Saal in der großen Oper nebst den Chören überlassen, obgleich die Soli von Italienern gesungen wurden. Bei einer der letzten Proben sagte Rossini zu ihm: „Nun, Sie bereiten sich einen schönen Triumph vor." — „Unter uns, Amico caro," versetzte Meyerbeer, „ich fürchte, daß ich durchfalle; ich möchte wohl wetten." — „Ei was, Sie wollen scherzen! Ich wette das Gegenteil!" — „Sie?" — „Mein Ehrenwort!" — „Wollen Sie 100 Louisd'ors?" — „Es gilt!" — „Auf morgen Abend also!" — „Auf morgen Abend!" — Am Tage der Vorstellung hatte Rossini einen Sperrsitz auf dem Balkon der großen Oper. Er war gegen seine Gewohnheit elegant gekleidet, frisiert, in Jabot und gelben Handschuhen; man hatte ihn noch nie in einem so splendiden Anzuge gesehen. Bei jedem Stücke applaudierte er wie rasend, und das Publikum machte es ihm nach. Das Schicksal des „Crociato" blieb keinen Augenblick zweifelhaft. Am anderen Morgen sandte ihm Meyerbeer die 100 Louisd'ors nebst einem Danksagungsschreiben. —

Als Meyerbeer 1847 sich in Paris aufhielt, war er fortwährend düster und geheimnisvoll; er floh alle Welt und schloß sich Stunden lang in seinem Zimmer ein. Ein Dämpfer schien fortwährend die Schwingen seiner Einbildungskraft niederzuhalten. Und die Ursache dieser Stimmung? Es hieß nämlich, drei Dilettanten hätten sich verschworen, ihm seinen „Prophet" zu stehlen. Wie vor Zeiten der Tyrann Dionys, träumte er von nichts als Überfällen und Einbruch. Sein Gehirn war der Sammelplatz von

Schreckgestalten, die ihm selbst des Nachts keine Ruhe ließen, und man befürchtete, er würde sich zuletzt, gleich jenem Despoten, den Bart mittelst glühender Nußschalen abnehmen lassen. Er hatte in einer Woche drei Kammerdiener fortgejagt, weil er sie für die fraglichen Dilettanten hielt; auch schlief er nicht eher ein, als nachdem er eine geladene Pistole auf seine Oper gelegt hatte, sowie die Geldwechsler es mit ihren Banknoten zu thun pflegen. —

Als des Meisters „Robert der Teufel" in Berlin so recht en vogue war, erschien aus der Provinz ein sehr namhafter Organist, der sich auch in Berlin mit großem Beifall hören ließ, um dieses Wunder kennen zu lernen. Nach der Vorstellung von seinen Bekannten gefragt, wie ihm die Musik gefallen habe, sagte er mit magistralem Tone: „Im ganzen recht gut, doch könnte sie strenger und kirchlicher sein. Die Fuge scheint der Komponist nicht zu kennen, denn es ist mir keine in der ganzen Oper vorgekommen." —

Welche Begeisterung Meyerbeer bei den Besten seiner Zeit hervorzurufen im stande war, beweist schon der nachstehende Brief des Dichters Méry, den dieser an den Komponisten unmittelbar nach dessen Aufführung der Oper „Dinorah" in der Opera comique richtete. Er lautet u. a.:

„In diesem wundersamen Werke begleitet eine wundersame Melodie die drei Worte: „C'etait un rêve!" Ich wiederhole sie fortwährend, seit ich sie gehört. Ja, ich bin heimgekehrt aus einem träumerischen Entzücken, heimgekehrt aus einer Welt, die mich die wirkliche mit ihrer nackten Prosa, mit ihrem einförmigen Realismus vergessen machte. Ich fühle mich angeregt, tief bewegt von allem, was mir wert, von allem, was ich liebe. Nur ein Traum verleiht solches Glück. Hier höre ich Stimmen junger Mädchen, des Landlebens heiteren, reinen Ausdruck, dort fromme Hymnen, des Himmels Echo, dann Liebesgesänge, der Erde Freudenklänge, auch schmerzliche Klagen vernahm ich, jene

Thräne des Herzens, und inmitten die Natur und den Menschen im Sturme durch der Verzweiflung Rufe zur Kraft und That ermunternd. Ja, das ganze Leben liegt aufgerollt vor mir, die rosig-liebliche Morgenröte und der folgende schwüle Tag, des Lebens Freuden, des Lebens Ängsten, sein Trost und Kummer. Ihr wunderbares Werk ahmt nicht nach, noch erinnert es an Ihre früheren Meisterwerke. Nach so vielen Schöpfungen haben Sie von neuem geschaffen." —

Meyerbeer machte es ein besonderes Vergnügen, wenn der Wind heulte und der Regen in Strömen herunterstürzte, so daß die auf der Straße Befindlichen sich in die Häuser flüchten mußten. Während alle Welt dem Unwetter zu entgehen suchte, fand er Gefallen an der Unordnung in der Natur, an diesem Aufruhr der Elemente; in solchen Momenten strömten ihm die musikalischen Ideen am ergiebigsten zu und seine Finger entlockten dann dem Pianino seltsame, grelle Töne. Als ihn einst bei solchem Wetter ein Künstler besuchte, wurde er nicht vorgelassen, sondern erhielt den Bescheid: „Bei schlechtem Wetter ist der Meister nicht zu sprechen; wenn Sie ihn treffen wollen, kommen Sie, wenn es schön ist; er erscheint nur mit der Sonne." —

Zwischen ihm und dem Baron von Rothschild in Paris fand einst wegen eines Tenoristen ein belustigender Briefwechsel statt. Ein in Paris anwesender deutscher Tenor verrenkte sich sein Brust-C, indem er von der Höhe einer Deligence auf das Straßenpflaster von Paris, dieser Hauptstadt der schönen Künste und der schönen Stürze, herunterfiel. Der Sänger hatte sich dadurch sehr übel zugerichtet. Er verlor durch die Kur nicht nur sein Fleisch, sondern auch seine Töne. Indessen hatten sich letztere bald wieder eingestellt, aber er hatte kein Geld, den Apotheker zu bezahlen, und wurde von diesem ganz unmusikalischen Gläubiger vor Gericht geladen.

Der Tenor wendete sich in dieser Bedrängnis an seinen

Landsmann Meyerbeer, der ihn mit offenen Armen aufnahm. Er öffnete ihm aber nicht bloß seine Arme, sondern auch die Thüren einiger Salons, unter andern die des Salons Apponyi, das deutsche Diminutiv des Salons Apollos.

Der Tenor erhielt hier eine Summe mit Geld belegter Bravos, damit bezahlte er die dringendsten Schulden, aber er sah sich bald aufs neue in der Lage, seinen nagenden Magen mit einigen kühnen Trillern zu beschwichtigen. Er ging wieder zu Meyerbeer. Dieses mal öffnete ihm der berühmte Maestro mehr als seine Arme, er öffnete ihm seinen Sekretär, woraus er ein großes Kästchen voll — Briefpapier nahm. Auf eines dieser Papiere schrieb er folgende merkwürdige Zeilen:

„An Herrn Baron v. Rothschild, in seinem Hotel.

Herr Baron!

Erlauben Sie gütigst, daß ich Herrn M., Tenor aus Deutschland, Ihrer hohen und mächtigen Protektion empfehle. Derselbe hat schon mit vielem Erfolge in dem Salon des Herrn Grafen von Apponyi und in anderen Pariser Salons gesungen und hat die Absicht, eine musikalische Matinee zu veranstalten, zu welcher er Ihrer Unterstützung und Ihres Schutzes bedarf. Ich bin so frei, ihn Ihnen in seiner doppelten Eigenschaft, als talentvollen Künstler und als Landsmann, zu empfehlen. Ihre weltbekannte Güte läßt mich hoffen, daß ich diesmal keine Fehlbitte thun werde. Empfangen Sie, Herr Baron, die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung, mit welcher ich verharre, Ihr ergebener Meyerbeer."

Der Tenorist trug diesen Brief zum Baron v. Rothschild, den er beim Frühstücke traf. Der Baron lud das Brust-C ein, teilzunehmen an dem Imbiß, und las das Billet des berühmten Maestro, welcher auch sein Landsmann und sein Herzens-C war. Nach dem Frühstücke nahm Herr von Rothschild zwei Papiere, ein ganz feines,

im Werte von 500 Francs und ein gewöhnliches, das gar nichts wert war. Auf das feine ließ der Tenorist eine C-Thräne fallen, und steckte es in die Tasche. Auf das gewöhnliche Papier goß der Baron einen Strom von Tinte, welcher folgendes dem Komponisten zuführte:

„Herrn Giacomo Meyerber, in seiner Musik.

Mein lieber, großer Mann!

Ich bin nichts als ein irdischer Baron, Sie aber sind ein Fürst der harmonischen Sphären. Ich bin mehr als Millionär, Sie sind aber mehr als erhaben. Ein jeder von uns gebe den Armen von seinem Überflusse, ich von meinen Bankbillets, Sie von Ihrem Genie. Demzufolge erlauben Sie, daß ich Ihren Empfohlenen Ihrem hohen und mächtigen Schutze empfehle. Er bedarf, wie Sie sagen, der Unterstützung bei einer musikalischen Matinee? Wer von uns beiden kann bei diesem guten Werke wirksamer sein, ich oder Sie? Sie, ohne Zweifel! Würde es sich um einen Beamten des Schatzes, um eine finanzielle Matinee handeln, so könnte ich etwas dazu thun, aber es handelt sich um einen Tenoristen, um einen Angestellten des Brust-C und um eine musikalische Matinee, das gehört folglich in Ihr Gebiet. Thun Sie demnach folgendes: Lassen Sie ankündigen, daß Sie am Piano sitzen, daß Sie selbst eine neue Komposition spielen werden und die Matinee Ihres Schützlings wird glänzender ausfallen, als wenn ich diese Angelegenheit in die Hand nähme. Sie werden Sich dann überzeugen, daß Sie mindestens achtzehnmal reicher sind als Ihr ganz ergebener

Rothschild.“

Der Tenorist lief in aller Eile mit diesem Billet zu Meyerbeer, welcher, nachdem er es gelesen, ausrief: „Welcher Egoismus! So sind die Finanzmänner!“ Der Sänger wollte den Banquier entschuldigen. Aber der Komponist unterbrach ihn: „Sich unterstehen, mir zu schreiben, daß ich achtzehnmal reicher bin als er! Aber ich will Sie

darum nicht verlassen. Kommen Sie in einigen Tagen wieder, und wir wollen über Ihre Matinee das Nähere besprechen." —

Bei Rossini fand einst eine künstlerische Soiree statt. Auf der Einladungskarte für Auber befand sich die Bemerkung: „Man wird von der „Afrikanerin" gar nicht sprechen." —

Selbst der boshafteste aller Satiriker, Saphir, hat in seinen Briefen aus Paris — vom 17. Juli 1855 — sich in folgender Weise über Meyerbeer geäußert:

„Halévy hat weniger mit der Welt, mit dem Publikum, mit der Kritik, mit den Künstlern zu kämpfen, denn seine Erfolge sind solid, aber nicht mirabel! Seine Opern gefallen, aber sie furorisieren nicht, sie schließen sich anderen großen Opern an, aber sie schließen sie aus. Meyerbeer ist aber stets in Emotion, seine großen Successe sind furchtbar an Gegnern, der Zulauf zu seinen Werken wird ihm als Verbrechen angerechnet, jeder brillante Erfolg wird von seinem Genie abgezogen, der Enthusiasmus des Publikums wird ihm als Sünde angeschrieben; wenn eine andere Oper nicht gefällt, so ist die „chute" ein Werk Meyerbeers, wenn eine Oper nicht in Scene geht, so hat Meyerbeer die Hindernisse komponiert u. s. w. Und es ist wahr, sehr wahr, an dem Nichtdurchgreifen, an dem Mißerfolg anderer Opern ist Meyerbeer schuld, aber nicht das Individuum Meyerbeer, sondern das Genie Meyerbeer; nicht der Mensch Meyerbeer, sondern der Kompositeur Meyerbeer; nicht der Meyerbeer mit seinen Bekanntschaften, seinem Einflusse, sondern der Meyerbeer mit seinen Opern, mit seinen brillanten Erfolgen. Er intriguiert nicht gegen die Erfolge anderer Opern, aber seine Kinder, d. h. seine Werke, seine Tonschöpfungen! daß sein „Robert der Teufel" tausend andere Opern holt und sie in die Falle der Vergessenheit schickt, ist nicht sein Verbrechen! Daß sein „Prophet" länger in die Zukunft hineinlebt, ist ein Vorgehen, das natürlich ist! Daß sein „Nordstern" fortleuchtet, wenn

tausend Sternschnuppen neben ihm sich schneuzen und fallen, das ist ein Geschick des Himmels!“ — —

Einige aphoristische Gedanken über Musik und musikalische Zustände, die der Meister in seinen Briefen an Dr. Schucht, Grafen Dietrichstein ꝛc. niederlegte, seien noch am Anschluß an die Schilderung seines Lebens und Wirkens hier wiedergegeben. Dieselben lauten:

„Jede Zeit, jedes Volk hat seine Ideale in der Philosophie, Religion, Poesie und somit auch in der Kunst. Soll die Musik leer ausgehen! — nichts weiter sein, als eine Erzeugung schöner Melodien zum allgemeinen Amusement! — Unmöglich. Auch in den klassischen Werken der Tonkunst manifestiert sich ein Geistesgehalt, der durch den Kulturzustand und durch das geistige Leben des Volks diktiert wird. Höre ich die Werke von Palestrina, Leo u. a., so werde ich allerdings sogleich in den katholischen Kultus und das religiöse Leben der Italiener versetzt, während Bach und Händel mir das Luthertum mit seiner Verstandesrichtung in Glaubenssachen repräsentieren. —

Hinsichtlich der Anwendung aller Instrumentalkräfte, Dekorationen und Maschinerien zu allen möglichen Zwecken ist ja die Mehrzahl der Kunstverständigen einstimmig; nur wenige Kritiker, die gar zu sehr am Alten hängen und nichts anderes hören und sehen wollen, stoßen in die Alarmtrompete über die fatalen Neuerer mit ihrem Coulissenpomp und Orchesterlärm. Wir sollen nur immer mit denselben Mitteln arbeiten, welche Gluck und Mozart gebrauchten. Da heißt's: wie einfach, und doch so groß und schön! Mit diesen paar Instrumenten haben jene großen Meister so höchst Vortreffliches geschaffen, während die neuen ihre Geistesarmut durch Pomp und Massenhaftigkeit des Orchesters zu verdecken suchen u. s. w. Wir sollen nicht nur die neu erfundenen Instrumente gar nicht einführen, sondern auch nicht einmal die verbesserten anwenden, keine Ventilhörner und Ventiltrompeten gebrauchen; so und noch

anders lauten die unsinnigen Forderungen mancher orthodoxen Klassiker. Wenn doch die Herren nur bedächten, daß auch Mozart die Händelsche Instrumentation nicht mehr ganz zweckentsprechend fand und demzufolge den Messias mit den gebotenen Orchestermitteln seiner Zeit anders instrumentierte. Diese Idee hat mich stets bei der Produktion meiner Werke geleitet und ich habe mich nicht irre führen lassen durch das Geschrei der Kritiker, trotzdem sie mich oft sehr scharf tadelten und mir viele bittere Stunden verursachten. —

Ich halte die Oper mit gesprochenem Dialog für nicht mehr zeitgemäß, denn es macht einen widerlichen Eindruck, nach einer schönen tiefgefühlvollen Arie prosaische Schwätzereien mit anhören zu müssen. In der komischen Oper mag es noch passieren, nur nicht in der serieusen, tragischen. Keineswegs bin ich aber damit einverstanden, unsere früheren klassischen Opern von Gluck, Mozart u. a. mit Recitativen auszufüllen, um deren Dialog zu verdrängen, wie es mit Webers „Freischütz“ in Paris geschah. Diese Werke sind uns in der überkommenen Gestalt lieb und wert, neu hinzukomponierte Scenen — mögen sie auch so gelungen sein — werden stets den Eindruck des Fremden, nicht Hinzugehörenden machen. Außerdem würde ein Komponist, der es versuchte, keine leichte Aufgabe haben und eine vergleichende Kritik herausfordern, die ganz sicher zu seinem Nachteil ausfiele. Beim Schaffen einer neuen Oper wird aber wohl niemand mehr daran denken, Dialoge sprechen zu lassen. Die Sache ist ja so einleuchtend und selbstverständlich, daß es keines Wortes mehr bedarf, sie zu verteidigen. —

Es ist das Vorurteil mancher Deutschen, welche in der Meinung leben, die Franzosen wüßten die gediegene klassische Musik eines Beethoven nicht zu würdigen, weil sie den geistigen Gedankengehalt nicht zu fassen vermöchten. Mit der Mehrzahl ist es freilich der Fall, aber nicht nur

in Frankreich, sondern in allen Ländern. Selbst in Deutschland ist das Publikum, welches sich an den tiefern Beethovenschen Werken erfreut, sehr klein. In Frankreich, vorzugsweise in Paris, weiß man diesen Riesengeist wohl zu würdigen. Möchten Sie nur einmal dessen Sinfonien vom Pariser Konservatorium aufgeführt hören! Sie würden nicht nur über die höchst vollendeten Leistungen erstaunen, sondern auch das große andächtige Publikum bewundern, wie es durch diese erhabenen Werke begeistert wird. —

Sie wundern Sich, daß ich nicht öfters meine Opern selbst einstudiere und dirigiere. Der Hochgenuß ist keinesfalls so groß wie Sie glauben. Im Gegenteil, ich werde sehr unangenehm, fast ärgerlich durch die vielen Fehler und falschen Auffassungen berührt, welche bei den ersten Proben auch des größten Künstlerpersonals unvermeidlich sind. —

Ich*) habe des Enttäuschenden so viel erlebt, habe so viel Freundschaftsglut zum Eise der Gleichgültigkeit erstarren, so viel Gönner zu Gegnern werden sehen, daß der betrübende Glaube an Instabilität in Freundschaft und Kunst fast zur Überzeugung in mir ward, um so mehr, da mir ja sogar selbst mein eigenes Künstler-Ich in dem lockenden Strudel einer glänzenden Verführungsperiode für eine geraume Zeit untreu wurde."

* * *

Aus der Fülle der ihm gespendeten Gedichte sei zum Schluß das nachstehende, von Adolf Schirmer verfaßte, hervorgehoben:

Als Orpheus in die Schattenwelt hernieder
Mit kühnem Saitenspiel gestiegen war,
Da bannte rings der Zauber seiner Lieder
Der Eumeniden rachedürst'ge Schar.

---

*) Diese Zeilen schrieb Meyerbeer aus Mailand, den 13. März 1834, an den Hoftheater-Direktor und Präfekt der Hofbibliothek, den Grafen Moritz von Dietrichstein in Wien.

In Tigerherzen sang er freudig Leben,
Und hauchte wonnig Fühlen in den Stein,
Euridicen gab er zurück das Leben,
Den Orkus zwang die Macht der Melodei'n.

Was Orpheus that, du thust's in lichter Schöne!
Verblaßten Seelen, die der Sympathie
Sich längst entwöhnt, gabst du zurück die Thräne —
Euridice des Herzens nenn' ich sie.

Gefallner Engel schwermutreiche Klage,
Der Jungfrau keusch verhauchten Liebesschwur,
Posaunenklang am Auferstehungstage,
Gewitterpracht entfesselter Natur —

Ist deine Melodie, auf stolzen Schwingen
Hebt sie zum Äther funkelnd sich empor —
Mir ist's als müss' mein lauschend Herz zerspringen,
Wenn sich der letzte Zauberton verlor!

Ende.

Inhalt.